

RYSZARD STRZELECKI

## Teatr seminaryjny w Polsce po roku 1978

Zdumiewający rozkwit teatru religijnego w środowiskach studenckich (głównie seminaryjnych) w całym kraju, co uświadamia niniejsza publikacja, jest polskim odpowiednikiem wzrostu aktywności teatralnej środowisk wyznaniowych na Zachodzie, której nasilenie doczekało się miana eksplozji.

W Polsce eksplozja taka dokonuje się u progu ósmej dekady. Przy uczelniach działa odtąd średnio 40 zespołów teatralnych, przygotowujących ponad 40 premier rocznie<sup>1</sup>. Nie liczby są tu jednak najważniejsze. Zadziwia rozległa skala możliwości w zakresie interpretacji scenicznej, świadomość formalna i repertuarowa. Wszystko to sprawia, że studencki teatr religijny w Polsce staje się zjawiskiem bez precedensu w kontekście studenckich teatrów różnych denominacji poza krajem.

Wyjaśnienia wymaga zarówno długotrwały zastój w aktywności teatralnej uczelni katolickich (czego zresztą nietrudno znaleźć uzasadnienie), jak i jej zaskakujący wzrost w ciągu ostatnich kilkunastu lat. U źródeł renesansu sceny – tu głównie seminaryjnej – leży przyczyna natury społeczno-politycznej oraz, istotniejsze w tej kwestii, przemiany świadomości artystycznej.

Tytułem wstępu zacząć wypada od nakreślenia perspektywy historycznej. Żywiłowy ruch teatralny w okresie międzywojennym w obrębie teatru ludowego i amatorskiego zostaje wzbogacony inicjatywami teatru zakonnego i seminaryjnego po 1945 r. Jednak rozwój religijnego teatru w seminariach i zakonach nie trwa długo. Już w pierwszych latach po wojnie środowiska te

---

<sup>1</sup> Wobec znacznej liczby inscenizacji przygotowanych w omawianym okresie zaszła konieczność rezygnacji z zamieszczania w tej publikacji kalendarium. Chronologiczne zestawienie wydarzeń teatralnych z lat 1978-1988, obejmujące kilkadziesiąt stron tekstu, zostało zamieszczone w mojej pracy doktorskiej: *Teatr seminaryjny w Polsce w latach 1945-1988*. Tutaj zaś ograniczyłem się do ukazania wyników pracy scenicznej zespołów uczelni katolickich oraz do wyodrębnienia nurtów i kierunków rozwoju uprawianego tam teatru religijnego. W publikacji zamieszczam tylko niezbędne przypisy, rezygnuję zaś ze szczegółowego wykazu wywiadów, kronik, czasopism czy korespondencji, co pochłonęłoby znaczną część tekstu. Wykaz taki znajdzie czytelnik również we wskazanej pracy doktorskiej.

stały się przedmiotem represyjnej polityki władz państwowych. Sama tematyka religijna przygotowywanych tam widowisk nadała im opozycyjne zabarwienie polityczne. Stanowcza postawa cenzury udaremniała nawet obrzędy pasyjne przygotowywane w latach pięćdziesiątych przez niektóre seminaria zakonne: salezjańskie (Kraków, Łąd), salwatoriańskie (Bagno), oblackie (Obra), franciszkańskie (Kraków) i in. Teatr pozbawiony publiczności trwał jednak nadal, podtrzymywany mocą uczelnianego rytuału, służył społeczności studenckiej (uświecanie akademii, rocznic, imienin, wydarzeń z życia szkoły i kultywowania Roku Liturgicznego – m.in. misteria maryjne, bożonarodzeniowe i pasyjne). Nie chroniło to jednak działalności teatralnej w seminariach od miernej wegetacji i permanentnego zastoju.

Niezależnie od tych trudności i narastających ograniczeń niektóre seminaria i utworzony w roku 1952 Teatr Akademicki KUL dojrzały swoją szansę, a zarazem posłannictwo wobec uczelnianej społeczności w inscenizowaniu wybitnych religijnych utworów, które w ówczesnych warunkach politycznych szykanowano i spychano na margines życia społecznego. Nie bacząc na to, że grono odbiorców teatralnych było bardzo nieliczne, podejmowały trud wystawiania dzieł zakazanych, stąd też nieobecnych w programach teatrów profesjonalnych. Jak wiadomo, teatry te specjalizowały się wówczas w repertuarze socrealistycznym i w klasyce realizowanej w duchu laickim.

W seminariach i teatrach akademickich: w KUL-u, później w ATK, odbyły się prapremiery polskie niektórych dramatów R. Brandstaettera i J. Zawieyskiego, wielokrotnie inscenizowano *Dziady* A. Mickiewicza, z eksponowaniem w nich perspektywy nadnaturalnej. Wystawiano *Mord w katedrze* Eliota (od 1955 r.), *Zwiastowanie* Claudela (1954), *Pierwszy legion* Lavery'ego (1955, 1960), *Misterium mszy świętej* i *Księcia Niezłomnego* Calderona (od 1948 r.), *Tajemnicę spowiedzi* Spillmanna, *Proces Jezusa* Fabbriego (1958, 1961), *Państwo Boże* Hochwäldera (1958), *Znak krzyża* Shannona (1963, 1970), *Magię* Chestertona (1954), *Dialogi karmelitanek* Bernanosa (1957, 1966), adaptację *Mocy i chwały* Greene'a (1965, 1959), adaptacje *Pieśni o Bernardecie* Werfla, *Perłę ukrytą* Wisemanna (1967), *Judasza* Pagnoli (1965), *Króla Edypa* Sofoklesa (1959), dramaty Uguccioniego, *Lemaone'a* i in. Obszernie korzystano z twórczości rodzimej. Wystawiano *Judasza z Kariothu* Rostworowskiego (od 1948 r.), *Betlejem polskie* Rydla (liczne wystawienia od 1952 r.), *Akropolis* Wyspiańskiego (1952, 1976), *Bolesława Śmiałego* (1966, 1975), *Królowę Korony Polskiej* Wyspiańskiego (1969 i lata następne), *Włóczęgi beskidzkie* Zegadłowicza (1954), *Bena Roboama, czyli gdy umierał Zbawiciel* Bossowskiego (1955, 1960), *Mnicha Korzeniowskiego* (1955), *Galązkę rozmarynu* Nowakowskiego (1955), adaptacje *Potopu* H. Sienkiewicza (od 1955 r.), adaptację *Spowiedzi w Saint-Germain-des-Prés* Malewskiej (1956), *Ziemię rozdartą* Illakowiczówny (1955, 1984) adaptację *Konfesjonahu* Grabskiego (1956), *Ptaka* Szaniawskiego (1958, 1976), *Milosierdzie* Rostworowskiego (1962), *Bunt Absaloma* Miłaszewskiego (1964),

Z miłości Kossak-Szczuckiej (1966), *Stugę Niepokalanej* Kossak-Szczuckiej (1971); ponadto wykorzystywano utwory Bąka, Furmanowej, Bekiera, Staszewskiego, Kameckiego, Kubisty i in.

Tym sposobem zrodziła się idea uczelnianego religijnego teatru repertuarowego, szczególnie wyraźnie kultywowana w seminariach: plockim, kieleckim, tuchowskim, poznańskim, warszawskim i w KUL-u. W niektórych seminariach zakonnych preferowano repertuar misyjny lub nawiązujący do tradycji zgromadzenia, np. u salezjanów.

Z reguły teatry seminaryjne przenosiły na scenę dzieła w sposób odtwórczy. Brakowało inscenizatorów zdolnych do wydobycia w sposób skrótowy i niebanalny kluczowych idei autora. Jedynie ówczesny TA KUL wykazywał znaczną inwencję inscenizacyjną. Dominowały skrótowość i oszczędność scenografii rodem z Teatru Rapsodycznego. Sięgano na przekór ówczesnej praktyce scen profesjonalnych do doświadczeń symbolizmu. Szukano inspiracji plastycznej w tasyzmie, surrealizmie... Dopiero w drugiej połowie lat sześćdziesiątych samodzielnie dotychczas pracujących studentów wspomagali profesjonalści (M. Kotlarczyk, I. i T. Byrscy, Z. Czeski). Od początku TA KUL reprezentował zmodernizowaną formułę teatru repertuarowego, daleką od amatorszczyzny ówczesnych scen seminaryjnych.

Dokonania seminarzystów, znaczące jeszcze w latach pięćdziesiątych, coraz częściej rozmijały się z oczekiwaniami i potrzebami samych twórców i wewnątrzuczelnianej publiczności. Teatr seminaryjny lat sześćdziesiątych nie nadążał za szybkimi zmianami ówczesnej świadomości teatralnej, kształtowanej przez odradzający się teatr profesjonalny, szczególnie przez powstające wówczas sceny awangardowe. Aktywność zespołów seminaryjnych, mierzona liczbą wydarzeń teatralnych w ciągu roku, zaczęła się szybko obniżać. Niemalą rolę w rosnącym zniechęceniu do dawnej formuły teatru seminaryjnego odegrały środki masowego przekazu – głównie telewizja. Dokonane za jej pośrednictwem otwarcie na szerokie sfery kultury uświadamiało niedomogi amatorskiego przecież teatru tamtych lat. Wykazywało braki dawnej koncepcji, która w pomniejszych środowiskach – w doborze repertuaru i sposobie realizacji – kontynuowała zamierzony model teatru środowiskowego.

Globalny obraz ujawniał brak szerszej świadomości celów i warsztatu oraz rozumienie teatru z punktu widzenia kółka zainteresowań. Wystarczyło więc upowszechnienie mass-mediów, aby w czasie przeznaczonym na rekreację zabrakło miejsca na działalność sceniczną.

Teatr seminaryjny potrzebował nowych motywacji, odrodzenia formuły, wzrostu poziomu artystycznego, a przede wszystkim stworzenia warunków własnej odrębności.

Tymczasem rosło zniecierpliwienie dotychczasową postacią dramatu religijnego. Dlatego mimo ilościowego wzrostu jego potencjał repertuarowy ulegał

w rzeczywistości zawężeniu. W istocie na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych z pełną aprobatą seminarzystów spotykało się już tylko kilka tekstów. Drastycznie spadła też liczba ważniejszych wydarzeń teatralnych. Notujemy w tym czasie 6-8 premier rocznie w kraju. Dlatego okres do połowy lat siedemdziesiątych wypada określić mianem kryzysu, który był w istocie kryzysem teatru repertuarowego.

Wobec tych faktów spodziewać by się należało, że młody teatr stanie przed perspektywą dalszego uwiędnięcia, jeśli nie liczyć okazjonalnych imprez. Jednak tych kilka tekstów miało znaczenie przełomowe. Nie przyszło to od razu, opinię taką potwierdza dopiero młoda generacja (lata 1978-1988).

Wybór padł na *Dzień gniewu* R. Brandstaettera, *Pokutnika z Osjaku* tegoż autora, *Mord w katedrze* T. S. Eliota, sporadycznie sięgano też do innych tekstów. Jednak tylko do tych, gdzie poetyckość wielkiej metafory, odpowiedzialna za uniwersalny i syntetyczny sens dzieła, była istotnie wspomaganą poetyckością w kompozycji i strukturze słownej. To właśnie przesądzało ostatecznie o nadziejach, jakie wiązano z religijnym dramatem poetyckim. Racje przyjęte w antywerystycznej batalii z lat pięćdziesiątych były tu mniej istotne, chociaż zawsze poszukiwano tekstów, których paraboliczność sięgałaby wysokiego pułapu paradygmatów biblijnych. O wiele ważniejsza okazała się problematyka teatralna tego dramatu, upatrywana w nim szansa zwrotu w dotychczasowej praktyce inscenizacyjnej. Dramat poetycki był twierdzą, do której schronili się młodzi inscenizatorzy w ucieczce przed naturalizmem scenicznym, koniecznością „udawania” zawodowego aktorstwa, czego wymagały przecież sztuki religijne przeznaczone dla konwencjonalnego teatru.

Przejawy nowego stylu inscenizacji można zauważyć na długo przed rozkwitem młodej generacji. Mowa tu o kolejnych wystawieniach *Dnia gniewu* R. Brandstaettera. Przez całe lata od seminaryjnej prapremiery w 1963 r. (franciszkanie, Kraków) był to w zasadzie jedyny tekst, który prowokował seminarzystów do świadomych, różnorodnych i oryginalnych realizacji scenicznych. Pierwszy krok został jednak zrobiony. U progu lat osiemdziesiątych zamiast amatorskich przedstawień coraz częściej pojawiały się spektakle, w których dochodziły do głosu tendencje interpretacyjne, już wtedy bowiem zrywano z lojalistyczną postawą wobec autora. Opuszczone pozycje po odtwórczym teatrze repertuarowym zajął teatr świadomy swych rozległych możliwości i autonomii.

Predylekcje środowisk seminaryjnych w tym względzie zostały rychło dostrzeżone przez profesjonalistów – aktorów, reżyserów, scenografów polskiej sceny zawodowej (pierwsze przykłady takiej współpracy obserwujemy już w r. 1972). Szansę tę stworzyło *Vaticanium II*, przewidując więcej miejsca dla ludzi świeckich w działalności kościelnej.

W wyniku uchwał soborowych teatr uczelniany przekracza ramy własnych środowisk. Przybywa mu ważna funkcja – ewangelizacja, a wraz z nią

pojawienie się szerokiego kręgu odbiorców. Wpływa to stymulująco na doskonalenie i dalszy rozwój sceny seminaryjnej.

Nie mniej stymulujący wpływ miał w tym względzie pontyfikat Jana Pawła II, w przeszłości aktora i dramaturga. Początek pontyfikatu zbiega się z początkiem młodej generacji, jego dziesięciolecie zaś zostało umownie potraktowane jako dolna data graniczna obecnego opracowania. W tym czasie wielokrotnie sięgano do poetyckiej i dramatycznej twórczości K. Wojtyły.

Proces formowania młodej generacji nasila się wraz z ogłoszeniem stanu wojennego. W tym czasie Kościół, a w jego ramach wspólnoty seminaryjne, stał się miejscem ożywionej aktywności kulturalnej, miejscem wolności, głoszenia prawdy, z dala od restrykcji politycznych i ingerencji cenzury.

Sytuacja społeczno-polityczna obok wspomnianych ideowo-artystycznych racji stanowi dodatkowy motyw inscenizowania wymienionych dramatów Brandstaettera i Eliota, przypomniano sobie *Jaskinię filozofów* Herberta, przywrócono nawet do łask *Miecz obosieczny* J. Zawieyskiego. Warto zauważyć, że już w latach siedemdziesiątych Zawieyski bez należytej mu chwały opuścił sceny seminaryjne. Zarzucano mu statyczność, dłużyzny oraz, podobnie jak większości ówczesnych dramatów, umieszczenie religijnego przesłania pod warstwą doraźnych treści objętych intrygą sceniczną. We wszystkich wskazanych tu utworach szczególnej aktualności nabrał obecny w nich biblijny wzorzec ofiary w obronie najwyższych wartości (są tu przecież dramaty martyrologiczne).

Ich inscenizacje stanowią bardzo ważny nurt w młodym teatrze. Osiągnęły one blisko 100 premier, co stanowi czwartą część wszystkich realizacji seminaryjnych w omawianym okresie. Oczywiście masowość nie jest tu najważniejsza. Oceniając nurt w płaszczyźnie teatralnej, trzeba uwzględnić rozległą skalę interpretacji scenicznych, często dokonywanych pod hasłem „teatru reżyserskiego”, a to ze względu na polemiczny stosunek do tekstu, tendencje aktualizujące itp. Ujawnia się tu najlepiej opozycja między dawną a dzisiejszą postacią teatru seminaryjnego, gdzie miejsce autora zajmuje inscenizator, a tekst traktuje się z dużą swobodą (przez skreślenia, wprowadzenie dodatkowych fragmentów literackich i reinterpretującą funkcję pozasłownych kodów spektaklu).

Wszystkie te względy sprawiają, że interpretacje wskazanych dramatów najpełniej świadczą o ideowym, społeczno-politycznym i artystycznym charakterze młodej generacji teatru uczelnianego. Stanowią zintegrowany, jednorodny i reprezentacyjny zespół wydarzeń teatralnych. Są bezspornie najważniejszym nurtem teatru uczelnianego środowisk katolickich w ostatnich latach. Szczegółowa prezentacja tego nurtu jest więc w pełni usprawiedliwiona. Dokonane to zostanie w części I: *Religijny dramat poetycki na scenach młodej generacji*. Znajdą się w niej omówienia najciekawszych interpretacji scenicznych *Dnia*

*gniewu, Pokutnika z Osjaku, Mordu w katedrze, Jaskini filozofów i Miecza obosiecznego.*

Pozostałe godne uwagi inicjatywy teatralne w latach 1978-1988 będą prezentowane w części II i III. Część II obejmuje realizacje przygotowane bez udziału tekstu dramatycznego. Znajdą się w niej zarówno omówienia najciekawszych prac z zakresu teatru autorskiego, jak i wszelkie oryginalne działania teatralne, w których inspiracje formalne stały się czynnikiem dominującym i wyznaczyły artystyczny profil spektaklu. Mowa tu o formach plastycznych, rapsodycznych i liturgicznych. Część II *W kręgu inspiracji formalnych* prezentuje więc drugi ważny nurt teatralnych środowisk studenckich, który w początkowej fazie był reakcją na kryzys teatru repertuarowego, w szerszym zaś wymiarze jest przejawem autonomii młodego teatru wobec tekstu dramatycznego. Twórcy, głównie seminaryjni, rezygnują z religijności uprzedniej, obecnej w utworze dramatycznym, i tworzą warstwę religijną spektaklu od podstaw w obrębie samej inscenizacji. Dokładniejsza prezentacja dotyczyć tu będzie tylko inicjatyw najciekawszych, wyraźnie odcinających się od rozległego tła popularnych form recytatorsko-rapsodycznych czy liturgicznych, licznie poświadczonych w środowiskach młodzieży studenckiej zarówno dawniej, jak i dziś.

W części III – *Nowe propozycje repertuarowe w młodym teatrze* – zostaną omówione interesujące próby odświeżenia tradycyjnych tematów sceny uczelnianej oraz poszukiwania nowych obszarów repertuarowych. Część ta obejmuje zjawiska bardzo zróżnicowane, pod względem zarówno tematu, jak i inscenizacji. Wszakże w ożywieniu repertuarowym ostatnich dziesięciu lat działalności sceny seminaryjnej rysują się trzy tendencje wymagające baczniejszej uwagi. Są to: odrodzenie teatru hagiograficznego z wyraźnym nawiązaniem do form muzycznych, seria religijnych interpretacji dramaturgii laickiej (w tym dramaturgii absurdu) oraz interesujące odczytania *Brata naszego Boga* K. Wojtyły. Nie trzeba dodawać, że problematyka interpretacji scenicznej jest tu nie mniej istotna niż dobór tematów czy tekstów.

W omawianym dziesięcioleciu inicjatyw religijnych w uczelniach katolickich znalazły się nieliczne informacje o działalności TA KUL. Po roku 1978 działają, spośród dawnych scen, tylko Scena Plastyczna i Scena Słowa. Większość religijnych inscenizacji przygotowano w okresie wcześniejszym. Po 1978 r. tylko Scena Słowa dokonała realizacji religijnej *Przed sklepem jubilera* K. Wojtyły (1979). W latach osiemdziesiątych na motywach religijnych zostały oparte tylko dwa spektakle, przygotowane przez nowo powstałe grupy: Pantomima TA KUL wystawiła *Syna marnotrawnego* (1983), a „Nowa Grupa Teatralna” TA KUL przygotowała spektakl *Przypowieść o Jezusie i Maryi wg R. Brandstaettera* (1984). Omawianie tych realizacji w oderwaniu od tradycji Teatru Akademickiego KUL nie wydaje się celowe, tym bardziej że uczyniono to już w innym opracowaniu.

# I. Religijny dramat poetycki na scenach młodej generacji

## 1

*Dzień gniewu* R. Brandstaettera był pierwszym i na długo jedynym dramatem, który poddano różnorodnym interpretacjom. Inscenizatorzy sięgali po niego blisko 50 razy. Wcześniej zauważono jego sceniczne walory: liturgiczność, apsychofizyzm, klasyczny ład, obecność chóru, a nade wszystko możliwość przeniesienia ciężaru interpretacji z aktora na inscenizatora. Studentów i wykładowców w seminariach fascynował bijący z głębi dzieła blask biblijnych prawd. Postacie dramatu, misternie utkane z materii ewangelicznej, ukazywały człowieka w perspektywie uniwersalnej i transcendentnej. Warstwa dosłowna – historyczne przesłanie – dochodziła do głosu jedynie w związku z problematyką trudnego wyboru, przed jakim stanął Przeor, oraz problematyką zdradzonego powołania, zarysowaną w osobie Borna. Miały one bezpośredni związek z formacyjną funkcją uczelni i przez całe lata okazywały się równie istotne jak względy natury artystycznej.

Brandstaetter nie czekał, aż odbiorca sam dostrzeże w przebiegu zdarzeń prawa ogólne i odniesienia do *Biblii*, ale sam daje temu wyraz, dzięki interpretacyjnej funkcji chóru i poetyckich wypowiedzi trójki protagonistów. Struktura warstwy słownej (wprowadzenie chóru, retardacje, dramaturgiczne milczenie) wymagała od aktorów skupienia, oszczędnego ruchu, hieratycznej postawy. Strach, napięcie, wzruszenie czy przerażenie zostały ujęte w rygory mowy poetyckiej – jakże obcej ekspresywnej funkcji słowa w dramacie psychologicznym. Fascynował też pomysł opowiadania zdarzeń ostatniej wojny językiem liturgii.

Toteż niektóre wczesne wystawienia i wiele mniej znaczących późniejszych, skoncentrowały całą uwagę na owej liturgiczności. Ze zgromadzonych z tamtych czasów materiałów, naturalnie bardzo niekompletnych, wiadomo, że nie bardzo uświadamiano sobie niezmiernie ważną funkcję metaforyki, muzyczności wiersza, techniki aktorstwa poetyckiego – czyli tego wszystkiego, co wspomagało paraboliczną perspektywę dzieła.

Sytuację tę usprawiedliwia stan recepcji krytycznej dramatu, tyle ożywionej co fragmentarycznej (T. Kudliński, dyskutanci z „Kierunków”)<sup>2</sup> i in. Refleksję o strukturze słownej podjęto w niewielkim stopniu. Uczynili to dopiero niektórzy recenzenci prapremierowego spektaklu wiedeńskiego Burgtheater (korzystając naturalnie tylko z przekładu G. Hagenau). Dość, że krytyka

---

<sup>2</sup> T. Kudliński, *Podwójny jubilat*, „Życie i Myśl” 1967, s. 171-183; dyskusja – „Kierunki” 1964, z 15 III.

nadmiernie rozważała kwestie moralne, bagatelizując poetycką organizację dzieła.

Seminarzyści postępowali podobnie. Wypowiedzi chóru potraktowano jedynie jako składnik liturgii i bez większych oporów przekształcono w ilustrację wokalną. Łatwość kreacji liturgicznej była, oczywiście, pułapką – zdawali sobie z tego sprawę tylko niektórzy. Trudno dziś orzec, z jakim skutkiem wyzwanie Brandstaettera podjęli seminarzyści franciszkanów konwentualnych w Krakowie (1963), działający pod bokiem Teatru Rapsodycznego i korzystający z przykładu i metody inscenizacyjnej M. Kotlarczyka. Z uwag H. Szoki<sup>3</sup> można wywnioskować, że było to chyba jedyne wówczas przedstawienie, gdzie próbowano oddać słowu należną mu sprawiedliwość.

W późniejszych przedstawieniach forma liturgiczna pokonała rapsodyczną, czy to swą oratoryjną sztywnością – jak w inscenizacji liceum św. Augustyna (opinia samego Brandstaettera<sup>4</sup>) – czy opracowaniem wokalnym. Wersję wokalną w niewielkim stopniu wzbogaconą linią melodyczną, budowaną na prostych interwałach, której funkcja – podobnie jak w recytatywie ewangelicznym – ograniczała się do nadawania tekstom uroczystego, obrzędowego charakteru, opracował ks. T. Pawlacyk. Wykorzystano ją w dwóch inscenizacjach seminarium poznańskiego z lat 1963 i 1970. Brandstaetter bez aprobaty odniósł się do przyjętej oprawy muzycznej, niszczącej, rzecz jasna, całą prozodyczną wartość słowa poetyckiego.

Nawiązania do formy liturgicznej pojawiały się w wielu innych, mniej znaczących inscenizacjach, o których niewiele możemy powiedzieć. Warto zauważyć, że nie zawsze zaginęły one w mroku zapomnienia, niekiedy twórcy tych spektakli odczytywali dramat w stopniu tak mało zreflektowanym, że nie potrafili dziś wskazać żadnych istotnych zabiegów interpretacyjnych (np. w krakowskiej inscenizacji seminaryjnej kapucynów z 1968 r.).

W latach osiemdziesiątych formy liturgiczne coraz częściej są zdominowane przez formy muzyczne – w zgodzie z estetyką ostatnich lat. Ku formule teatru muzycznego dążył spektakl seminarium sandomierskiego (1982). Obszerne fragmenty muzyki klasycznej spełniały funkcję ilustracyjną poszczególnych scen, a wprowadzenie statycznego chóru na proscenium, przed kurtynę, było niewątpliwie echem teatru klasycznego.

W opozycji do tendencji formalnych wyłonił się nurt recepcji zdominowanej głębszą refleksją teologiczną. Ujawnił on to, co potwierdzić może szczegółowa analiza tekstu – niezwykle bogactwo parabolicznych odniesień. W przeciwieństwie do intensywnie eksploatowanych innych dramatów poetyckich (np. *Mordu w katedrze*) *Dzień gniewu* pretenduje do „summy” chrześcijańskiej wizji świata. Jest tu misteryjna droga ku nawróceniu, bunt i walka z Bogiem,

<sup>3</sup> H. Szoka, *„Dzień gniewu” na scenach polskich*, Lublin 1978 (mps).

<sup>4</sup> Por. „Kierunki” jw.



koncepcja człowieka jako syna i obrazu Bożego, heroiczna ofiara, Sąd Ostateczny i wizja Bożego panowania, ewangeliczny imperatyw jedności (ekumenizm), czy wreszcie idea wytrwania i wiernego sługi. Bogactwo, ale i klasyczna równowaga biblijnych odniesień od początku utrudniały genologiczną kwalifikację tekstu – o czym świadczyły wahania krytyki. Ale to właśnie bogactwo dało szerokie pole manewru inscenizatorom. W opracowaniu scenicznym dokonywano zazwyczaj selekcji, a akcent kładziono na wybrane treści teologiczne. Prowadzono interpretację w kierunku misterium pasyjnego, misterium apokaliptycznego, moralitetu, dramatu ekumenicznego czy dramaturgii postaw. Skreślenia tekstu w tych inscenizacjach miały już charakter interpretacyjny, a nie – jak w inscenizacjach poznańskich – czysto formalny, nadający priorytet fragmentom modlitewnym.

Znaczne skreślenia kwestii chóru i poetyckich wypowiedzi protagonistów (stwierdzone w większości znanych nam inscenizacji) świadczyły, że grę parabolicznych, jawnie apokaliptycznych odniesień zastępowano moralitowym uniwersalizmem. Niezależnie od tego, czy ostateczną konkluzją spektaklu był właśnie moralitet czy tworzone z użyciem pozasłownych środków misterium pasyjne. W obu wypadkach o duszę Blatta walczą przedstawiciele dobra i zła, czego kulminacyjnym momentem okazuje się szydercza pasja.

Nie zdawano sobie sprawy z motywacji rządzącej biegiem wypadków. Nawet w wielu inscenizacjach młodej generacji lekką ręką usuwano postać panny Chomin z grona *personae dramatis*. A to jej właśnie zawdzięczamy ujawnienie rzeczywistego oblicza Borna. W III akcie sprawi ona, że pod maską typowego esesmana dojrzymy wyrafinowanego eksperymentatora w sferze moralnej i religijnej, twórcę przewrotnej intrygi, który aranżuje całą sytuację ze zbiegłym Żydem. Kieruje nim ciągła potrzeba weryfikacji własnych decyzji przez wykazanie kruchości wiary ojców. Wystarczy bowiem, aby Przeor, jego seminaryjny kolega, wydając Żyda, zaparł się Chrystusa, aby on, Sturmbannführer Born, mógł zatrzeć w sobie ślady chrześcijańskiej przeszłości. Chomin w przyływie złości ujawnia więc w istocie religijną i demoniczną motywację Borna. Nie trzeba przecież zbytniej przenikliwości, aby stwierdzić, że praojcem Borna jest szatan, o którym *Objawienie św. Jana* mówi, że dniem i nocą oskarża braci przed Bogiem. Czyż Born nie czyni podobnie? Czy rozpętana przez niego apokalipsa nie pozbawiła Blatta wiary, a Przeora nie wystawiła na najcięższą próbę? Apokaliptyka pojawia się więc już w zespole motywacji rządzącej biegiem wypadków, a nie dopiero w interpretacyjnych funkcjach warstwy poetyckiej (głównie wypowiedzi chóru). Usunięcie całkowite lub częściowe kwestii panny Chomin oraz skreślenia w kwestiach chóru prowadziły do zasadniczego zwrotu interpretacyjnego w scenicznym odczytaniu dzieła.

W inscenizacjach: wrocławskich (1971), kieleckiej (1988), bernardyńskiej (Kalwaria Zebrzydowska 1970) i oblackiej (Obra 1982) w wyniku tego typu skreśleń obraz Borna uległ daleko idącym uproszczeniom. Z dawnego eks-

perymentatora (niezależnie od różnego kreowania postaci przez kolejnych odtwórców) pozostał człowiek brutalny, czyniący zło inercją własnej deprawacji — zaślepiony antyżydowską i antychrześcijańską demagogią. W wielu moralitetowych i pasyjnych realizacjach, wobec jednoczesnych skreśleń w obrębie chóru, prowadziło to do osłabienia apokaliptycznej wymowy tekstu.

Problematyka Dnia sądu i Bożego panowania została w pełni uwzględniona w spektaklu seminarium plockiego (1984). Zanim jednak przejdziemy do tej interesującej propozycji, kilka uwag wypada poświęcić technice inscenizacyjnej seminaryjnych pasji i moralitetów. W pierwszych istotną rolę odegrała aktualizacja scen pasyjnych, najzupełniej zrozumiała w Kalwarii Zebrzydowskiej. Sugestywnymi znakami paraliturgicznej oprawy spektaklu była cierniowa korona z oryginalnej bliskowschodniej tarniny, trzcina i płaszcz — wszystko z rekwizytorni misterium kalwaryjskiego. Autentyki religijne, uchylając iluzję, nadały inscenizacji klimat obrzędowy i lokalny — uświęcony tradycją klasztoru. Transcendencja wkracza na scenę o wiele wcześniej, niż wskazywałoby na to następstwo zdarzeń dramatycznych. Pasja szydercza w wyniku wprowadzenia kalwaryjskiego zwyczaju przekształca się w pasję obrzędową. Pod wpływem religijnego uniesienia kilka osób Chóru kreuje Żyda na wyobrażenie Chrystusa z misterium. Wszystko to dzieje się na żądanie Borna, który nieświadom niczego odgrywa rolę głównego scenarzysty i przewodnika obrzędu, wreszcie i on, ostatni, stanie się uczestnikiem powszechnego doświadczenia wiary.

Także we wspomnianej już muzycznej inscenizacji sandomierskiej położono akcent na aktualizację scen pasyjnych. Przejawem ryzykownego naturalizmu była scena z „misterium cierni”. Wykorzystano urządzenie umieszczone w koronie cierniowej, które po dociśnięciu wylewało na głowę aktora farbę imitującą krew. I tym razem spektakularność rodem z ludowej pasji, żywo odbierana przez widzów, przysłania trudną, ale jakże istotną problematykę utworu. Nasuwa się tu refleksja Z. K., który wartość dramatu upatrywał w słowie poetyckim: „...szczytowa scena koronowania Żyda wieńcem z drutu kolczastego — konkludował — jest wzorem umiaru. Teatr słowa jest przecież teatrem wyobraźni”<sup>5</sup>.

W moralitetach dokonywano, jak to już było zaznaczone, znacznych cięć warstwy słownej dramatu. Zwracano uwagę na aktorską technikę kształtowania postaci, np. we wskazanych już inscenizacjach włocławskich. Born reprezentował w nich zło mściwe, aroganckie, zakorzenione w nieuchwytnej tajni ducha, jednak pozbawione rysów mefistofelicznej przebiegłości i podstępności. Również za moralitetem opowiedzieli się inscenizatorzy w KUL-u, o czym świadczyło zdystansowanie Chóru. Jego komentująca rola, mimo zachowania kwestii Julii, służyła przede wszystkim doczesnej problematyce moralnej

<sup>5</sup> Por. „News”, London 1963, No. 25.

utworu. Zredukowano głównie powtarzające się fragmenty poetyckie. Moralitetowa była scenografia: białe habity, czarny mundur Borna, biały motyw krucyfiksu, ciemne wnętrza sali<sup>6</sup>.

Bliski tym założeniom był moralitet seminarium misjonarzy Świętej Rodziny w Bąblinie (1979). Reżyser – ks. M. Gabryelczyk – zwracał uwagę na dialogi między Przeorem a zakonnikami – w celu zobrazowania postawy przełożonego, jego rozważań i odpowiedzialności. Uwagę realizatorów przykuwały także rozmowy Przeora z Bornem – dwóch byłych seminarzystów – i związany z tym problem duchowej regresji. Do podkreślenia tego zmierzała redakcja tekstu dramatu. Podobnie jak w KUL-u kwestie Julii zachowano. Kreowała ją przedstawicielka miejscowej młodzieży. Problematykę moralną rozważano więc w szerszej perspektywie biblijnej. Nie zrezygnowano z okna – znaku ostatecznych rozstrzygnięć i tajemnicy losu – okna, które otworzy Born, wydając na siebie wyrok śmierci.

W oprawie scenograficznej najciekawszych przedstawień istotną rolę odgrywały symbolika krzyża i koncepcja przestrzeni scenicznej. Zastrzeżony przez Brandstaettera wielki krucyfix refektarzowy z Chrystusem naturalnej wielkości pojawia się w omawianych inscenizacjach rzadko. Odgrywał on, jak wiadomo, istotną rolę w akcie III. Uderzony przez Borna Blatt opiera się o ów krzyż – to ważna chwila wsparcia, jakiego Ukrzyżowany udzieli Żydowi. Krucyfix był także ważną ilustracją słów Przeora. Bóg zstąpił z krzyża i wszedł w ciało człowieka. Późniejszą kontynuacją tej refleksji są słowa samego Blatta: „Dlaczego On tak bardzo podobny jest do człowieka?” – żądanie Brandstaettera nie było więc bezpodstawne. Zastosowali się do niego realizatorzy z Kalwarii Zebrzydowskiej. Zazwyczaj jednak, głównie w moralitetowych odczytaniach, korzystano z niewielkiego krucyfiksu. Jednakże już w inscenizacji kulowskiej motyw krzyża połączono z zarysami stołu Wielkiego Czwartku – co miało sugerować, że trójka protagonistów zmierza na wspólne gody Baranka. Nieco przewrotnie odczytywano więc Brandstaetterowską apokaliptykę dnia gniewu Pańskiego.

Już w prapremierze franciszkańskiej ażurowy krzyż pojawia się na granicy sceny i widowni. Wymagała tego rapsodyczna koncepcja spektaklu – gra twarzą do widza. Z tego powodu pełnił on w spektaklu podwójną funkcję – zarówno kultową (jako symbol chrześcijański), jak i sakralną – realizował bowiem symbolikę Eliadowskiego środka, wbrew rozgraniczeniu ansamblów, ogniskując wszystkich wokół jednej osi „drzewa życia”.

Podobne ustawienie krucyfiksu uwidaczniają zdjęcia ze spektaklu w seminarium siedleckim (1971), wzorowanego na wcześniejszej inscenizacji kulowskiej (wykorzystano ten sam scenariusz). Tym razem krucyfix obarczono

<sup>6</sup> H. Szoka, „Dzień gniewu” Romana Brandstaettera (opis spektaklu TA KUL), „Historycznoliterackie Prace Ćwiczeniowe” z. 4, KUL, Lublin 1981, s. 53-60.

zadaniem uwspółcześnienia. Podstawę stanowił krzyż o niesymetrycznych ramionach. Belkę pionową zlokalizowano bowiem z boku, pozostawiając oś symetrii dla wizerunku Chrystusa. Były więc dwa plany wertykalne. Uniwersalną symbolikę krzyża zastąpił krzyż współczesny. Umieszczona w centrum sylwetka Chrystusa swym wyglądem przypominała ofiary obozów zagłady.

Najciekawszy sposób wykorzystania symboliki krzyża zaproponował ks. A. Kondracki we wspomnianej inscenizacji płockiej. Doszła tu do głosu pomijana zazwyczaj apokaliptyczna problematyka dramatu. Myślą przewodnią całego spektaklu stało się przemożne pytanie Blatta: „Dlaczego On tak bardzo podobny jest do człowieka?” Pytanie to stawiali sobie przede wszystkim nie znający fabuły dramatycznej widzowie. Od początku intrygowało ich podobieństwo między wyobrażeniem Chrystusa a aktorem kreującym postać Blatta. Istotnie w miejscu refektarzowego krucyfiksu umieszczono kopię ciała aktora, umodelowaną na wzór Chrystusa ukrzyżowanego (wykonaną techniką butaforki). Ten prosty zabieg sprawił, że widzów wyposażono w zmysł metafizyczny, odsłonięto przed nimi prawdę, do której *personae dramatis* dochodzą po wielu perypetiach i o wiele za późno. Znalazło się w scenografii miejsce do wyrażenia tragicznej ironii, cechującej poczynania postaci. Protagonści dopiero po zbrodniczym fakcie odkrywają całą grozę szyderczej pasji, zaimprovizowanej przez Borna. Dostrzegą, tak jak widzowie, jej rzeczywisty metafizyczny sens, angażujący wszelkie apokaliptyczne konotacje zawarte w tekście – a tekst zachowano w całości.

Poza doczesność wykraczała także wizyjna i symboliczna oprawa spektaklu. I tym razem scenografia odsłaniała to, co zakryte przed wzrokiem śmiertelnych. Już w pierwszej scenie Sturmbannführer Born jak cień w posoce czerwonego światła przesuwają się między zalęknionymi zakonnikami, nim pojawi się realnie – niosąc zapowiedź śmierci. Później scenę co pewien czas wypełniają reminiscencje, hipostazy lęku i niesamowitości. W czasie poetyckich monologów semantykę śmierci wyznaczała pantomima popiołów ludzkich – czerepy i zjawy siedzące na trumnach; innym razem zawoalowana postać symbolizująca nieżyjącą już żonę Blatta. Rozstawione na scenie trumny były znakiem łączności żywych i umarłych. Raz służyły zjawom, innym razem pełniły funkcję przewidzianych w didaskaliach zydli. Geograficzne otoczenie i świat umarłych dzięki zabiegom scenograficznym Kondrackiego „zaludniały” ciasną przestrzeń sceny. Widz mógł więc głębiej niż w proponowanej przez Brandstaettera wizji teatralnej odczytać naczelne, rzadko respektowane idee dramatu.

Apokaliptyka doszła do głosu także w ciekawej inscenizacji seminarium diecezji gorzowskiej (1987). Tym razem miejsce paradygmatu sądu Bożego i walki z Bogiem zajął paradygmat ładu Bożego panowania i miłosierdzia. Środkiem interpretacji tekstu stały się znaki przestrzeni. Spektakl celowo przeniesiono do wnętrza sakralnego. Powodem wyboru świątyni jako miejsca

akcji była przyjęta koncepcja przestrzeni scenicznej, która uniemożliwiała swobodne przenikanie *sacrum* i *profanum*. Born – reprezentant zła – nie ma prawa wstępu na właściwą scenę, zlokalizowaną w prezbiterium. Dla przedstawicieli świata barbarii przeznaczono podium wysunięte w stronę wyjścia, połączone z prezbiterium wąskim pomostem. „Świat zła – stwierdzili realizatorzy – będzie do końca odizolowany”. Wyrażano tym sposobem pokorną ufność w panowanie Bożego ładu, w nienaruszalność Kościoła, którego „siły piekielne nie przemogą”. Apokaliptyczną godzinę gniewu, bolesnej próby i prześladowań zastąpiono czasem miłosierdzia, w którym przemawia Bóg ołtarza. Konflikt Borna, stojącego na platformie w nawie kościoła, miał wszelkie cechy zmagania wewnętrznego, izolacji, której przekroczenie może równać się tylko nawróceniu. J. Woźny usunął okno z oprawy scenicznej „los Borna jest przez to otwarty” – stwierdza scenograf. Hitlerowiec odejdzie ostatecznie z możliwością nawrócenia. W miejsce panny Chomin, po odpowiednim przeredagowaniu tekstu, wprowadzono postać folksdojczy Szulca, zachowując dzięki temu autorską koncepcję motywacji działań głównych postaci oraz głębię konfliktu wiary i niewiary. Usunięto też fragmenty o wyraźnie pesymistycznej wykładni, wprowadzając ps. 7 i Łk. 21, 17-19. Szczególne miejsce przyznano w spektaklu znakom liturgicznym. Nie chodziło, rzecz jasna, o obrzędowy typ ekspresji, lecz o wyrażenie idei Bożego panowania.

Z innych tendencji interpretacyjnych wypada wspomnieć spektakl seminarium warszawskiego z 1972 r. – polemiczny wobec autora. Idąc prawdopodobnie za sugestią K. Górskiego ze wspomnianej już dyskusji w „Kierunkach”, realizatorzy spektaklu próbowali podważyć prawość Przeora, którego posągowa, triumfująca postać budziła ich nieufność. Warto też zasygnalizować spektakl seminarium kieleckiego (1988) w interesującej oprawie scenograficznej L. Jankowskiej, która starała się wydobyć ekumeniczną problematykę utworu.

## 2

Spośród licznych dramatów Brandstaettera tylko ostatni z nich, wydany w roku 1979, doczekał się ciekawych, przemyślanych interpretacji. Mowa o *Pokutniku z Osjaku*, nazwanym przez autora oratorium. Oczywiście, nie o pretensje do muzycznego wykonania tu chodzi. To raczej przypomnienie pradawnych związków między muzyką a poezją, o ich wspólnej obrzędowej genezie. Ale jest tu także proklamacja świeższej daty, potwierdzona w strukturze utworu – pokrewieństwo z pierwotną postacią muzycznych oratoriów włoskich. Obszerną egzemplifikację niech zastąpi w tym miejscu wyliczenie oczywistych przecież analogii: głos jako *historicus* – opowiadający lub demonstrujący zawartość muzycznej części utworu; filozoficzno-refleksyjna

wymowa całości, wielkopostne przeznaczenie, obecność Chóru, wreszcie zaś szczególnie tu muzyczność warstwy słownej dramatu.

Już pelplińska inscenizacja (1984) w reżyserii J. Kiszki była pozbawiona wskazanych wyżej analogii. Muzyczną rytmikę poezji, a szczególnie pasyjne konotacje sprowadzono na plan dalszy. Powściągliwość i skupienie postaci, bliskie jeszcze intencjom dramaturga, poddano wymogom teatru liturgicznego, monumentalnego i procesjonalnego. Istotną rolę odegrała realizacja dramatu w przestrzeni sakralnej. Grała cała przestrzeń, równoważył ją aż 25-osobowy chór zakonników w albach, niosących zapalone świece. Drogą Pokutnika była nawa główna kościoła. Kusiciel wyłania się z boku. Jest jednym z widzów, ale i Pokutnik jest bliski otaczającej go społeczności. Kiszki odbił postać, pozbawił ją biblijnych analogii i tak znamienych rysów Chrystusa Odkupiciela (psalm 22). W heroizmie przyjaciela króla, postaci sprowadzonej do wymiarów codzienności, pobrzmiewa nuta miłosierdzia, do której nawołuje z kart programu sztuki T. Merton. Nad bohaterami i widzami górował monumentalizm liturgii oraz Głosu — dobiegającego z empory organowej i otwierającego perspektywę wertykalną.

Jednym z najprostszych rozwiązań interpretacyjnych było potraktowanie Brandstaetterowskiego oratorium jako dramatu muzycznego (seminarium sandomierskie, 1988). Oprawę scenograficzną dostosowano do legendowo-religijnej wymowy tekstu. I tutaj zabrakło prologu, co pozbawiło spektakl typowej dla oratorium dwuwarstwowości, zbliżając całość do misterium.

Interesujące odczytanie dramatu zaproponował W. Łabudź w seminarium warszawskim w 1980 r. Prolog potraktowano jako „uwerturę” opracowaną w stylu muzyki młodzieżowej. Podjęto wiele wysiłku, aby zbliżyć spektakl do formy operowej. Pozbawiono go proponowanej przez autora poetyckiej i liturgicznej powściągliwości. Kwestie Chóru rozpisano na partie solowe. Opracowanie muzyczne — którego dopilnował reżyser — aktor operetki warszawskiej, uzupełniono rzetelnym przygotowaniem choreograficznym pod kierunkiem baletmistrza L. Adamczyka. W. Łabudź zaznaczył, że choreografia obejmowała także taniec. Dopelnieniem wcześniejszych założeń był nie tylko historyczny kostium i malarska dekoracja, ale i widowiskowość „sceny przypomnienia”. Po uchyleniu dwóch warstw kurtyny, jakby z głębi niepamięci, w nienaturalnym stroboskopowym świetle wyłania się postać konsekrującego biskupa. Nie zapomniano też o akcencie misteryjnym. Droga Pokutnika wiedzie przez całą salę — jest drogą pokuty, ofiary i odkupienia. Respekt wobec tekstu dramatu pozwolił zachować w inscenizacji całą, wprowadzoną przez autora warstwę filozoficzno-refleksyjną.

Pod hasłem moralitetu przebiegała inscenizacja dramatu w nowicjacie misjonarzy Świętej Rodziny w Bąblinie (1980). Powód był zrozumiały. Inszenizacja miała pełnić funkcje formacyjne w seminaryjnej społeczności. Unikano więc nie tylko elementów liturgicznych, ale z wyjątkiem części I

odrzucono wszelką scenografię. Kostium zakonników pozbawiono jakichkolwiek odniesień do konkretnej społeczności zakonnej. Alby były opięte szerokimi, czarnymi pasami. Dużo uwagi poświęcono postaci Kusiciela. „Staraliśmy się wydobyć – stwierdził reżyser – zgodnie z intencją autora różne formy zła, różne osobowości Kusiciela, różne jego odniesienia do ludzi”. Zwracano się do widzów wprost, szczególnie w kwestiach filozoficznie najdonioślejszych. Skutkiem tego nie tylko Pokutnik, ale cała społeczność seminaryjna była uczestnikiem sporu na temat idei odkupienia.

Dwie kolejne inscenizacje respektowały nie tylko oratoryjność wynikającą z koncepcji dramatu, ale znakami scenografii nawiązywały do oprawy współczesnych oratoriów estradowych. W seminarium białostockim (1986) przekonywały o tym zarówno potrójne parawany w formie koncertowych kulis, jak i zmiany dekoracji dokonywane na oczach widzów. Doszło tu do głosu także drugie, ewentualne znaczenie podtytułu – inscenizację przygotowano w „oratorium”, czyli w domu modlitwy, jak nazywa się sąsiadująca z seminarium sala przy kościele św. Wojciecha. Sakralna przestrzeń wymagała, aby Kusiciel nadchodził od strony drzwi wejściowych, co tak jak i we wcześniej omówionych spektaklach włączało widzów w dokonujące się w prezbiterium moralne i intelektualne zmaganie bohaterów.

L. Jankowska, scenograf przedstawienia w seminarium kieleckim (1984), w reżyserii A. Skaros i Z. Nowickiego, nawiązała do koncepcji widowiska estradowego. W niemal pustej przestrzeni scenicznej umieszczono długie rewiowe schody, składające się z pięciu podestów. Zwyczajem sal koncertowych biel schodów i zwisających naokoło białych draperii kontrastowała z czarnymi strojami zakonników w habitach, szkaplerzach i kapturach. Nie było to jednak oratorium wokalne. Wierność naturalnej muzyczności wiersza skłoniła realizatorów do rezygnacji z jakiegokolwiek oprawy muzycznej. Estradowa koncepcja spektaklu wymagała, aby krzyż, do którego Kusiciel adresuje swój monolog, nie był widoczny bezpośrednio. Umieszczono go pod środkowym tiulowym szalem. Inscenizacja rozgrywała się jednocześnie na dwóch płaszczyznach: w warstwie sztuki (oratorium) i w warstwie życia (misterium). Druga warstwa dotyczy oczywiście Pokutnika, którego ubiór i zachowanie kontrastuje z koncertową oprawą sztuki. Podobnie jak Każdy reprezentuje on wszystkich i człowieka poszczególnego. Jest postacią o zróżnicowanym polu semantycznym. Jego kostium składa się z elementów przynależnych do poszczególnych stylów i mód połączonych na zasadzie wspólnego mianownika. Życie protagonisty wpisano w cykl misteryjny – wychodzi spośród widzów i do nich ostatecznie wraca w chwale pośmiertnej. W ostatniej scenie, nie poświadczonej w tekście, czterej zakonnicy niosą złożone na płycie ciało Pokutnika przez całą widownię. Apoteoza postaci była także pomyślana jako forma sakralizacji przestrzeni widzów.

Śmierć księdza Popiełuszki odcisnęła swoje piętno także w dwóch inscenizacjach dramatu z roku 1984. W inscenizacji gnieźnieńskiej aluzje były wyraźne, choć nie burzyły struktury dramatu. Centralnym motywem zredukowanej do minimum oprawy scenograficznej był blejtram ze zdjęciem zamordowanego kapłana. Na tym tle Pokutnik wypowiada najbardziej znaczące kwestie. Seminarzyści gnieźnieńscy umieścili męczeńską drogę Popiełuszki w głębi biblijnego wzorca, w aurze paraboli o słudze wiernym, pełnym miłosierdzia, cierpiącym za zbawienie innych. Uchylenie zasłony doczesnych racji, zamyślenie nad niewidoczną stroną człowieka, skłoniło J. Kiedzika – reżysera spektaklu – do unikania udosłownienia metaforycznego planu, taniej sensacji czy oskarżycielskiego tonu. Stąd też Kusiciela ukazano w czarnym uniformie, okrytym peleryną, wyłącznie jako duchowego zwodziciela.

Zupełnie inaczej przebiegała aktualizacja legendarno-religijnego przesłania dramatu w katowickim teatrze „Apicata”. O ile w Gnieźnie Pokutnika identyfikowano z ks. Popiełuską, o tyle w Katowicach reżyser R. Michalski utożsamiał go z zabójcą współczesnego księdza. Z oczywistych względów unikano zbyt wyraźnych odniesień do niedawnych wydarzeń. W opracowaniu scenariusza pominięto sugestie, jakoby rzecz osnuta była na legendzie-historii o męczeństwie św. Stanisława, stąd skreślenia oraz poprawki w tekście – wszędzie mowa jedynie o anonimowym kapłanie. W wyniku tych samych założeń pominięto liczne wzmianki, że Pokutnik jest świętym, który w zastępstwie nieżyjącego winowajcy spłaca swym życiem jego zbrodniczy czyn.

Inscenizację rozegrano na planie drogi, po której zabójca w trakcie całego spektaklu zmierza do absencji i zbawienia. Fizyczne zmagania Pokutnika i szatana (okr. R. Michalskiego) w wędrówce między rzędami widzów pełniły widowiskową ilustrację intelektualnych sporów. Scenografia przestrzenna służyła wyakcentowaniu duchowego wzrostu zabójcy. Wymiar wertykalny symbolizowała pochylnia wznosząca się od widowni w głąb sceny. Pokutnik kroczył coraz wyżej ku prześwitującemu w głębi czerwonemu światłu, jakie w kościołach symbolizuje obecność Sanktissimum. Wreszcie jego postać niknie, spowita gąszczem tiulowych szali, zawieszonych u sklepienia sceny. Miały one wyrażać zarówno mroki duchowe, przysłaniające zbawczą Obecność, jak i wyraźniej jeszcze – utajone życie człowieka w Bogu, jeśli odczytać ich symbolikę w kontekście ostatniej sceny.

Wystawienie dramatu w seminarium paulińskim (1984) przybrało postać narodowo-religijnego obrzędu. Ledwie uobecniony w dramacie wątek z życia św. Stanisława męczennika, patrona Polski, zyskał tu rangę pierwszoplanową. Na inscenizacji paulińskiej zaciążył bowiem wybór miejsca – Kraków, poblize Wawelu i katedry, w której od kilku wieków wznosi się konfesja z trumną św. Stanisława, wreszcie sala kompleksu klasztornej na Skałce, gdzie – jak tradycja głosi – umarł śmiercią męczeńską biskup krakowski. Wszystko to było dla reżysera spektaklu T. Jurasza argumentem szczególnej wagi. *Pokut-*



nik z *Osjaku* — stwierdza on — „jest jakby napisany dla tego miejsca, zwłaszcza gdy w prologu zapada ciemność i słychać ze świątyni słowa św. Stanisława, kroki króla i jego siepaczy, bijące się echem w tejże świątyni... i tępe uderzenia”. Historia i legenda przywołane w dramacie w celu parabolicznego głoszenia prawd ponadczasowych odzyskały, z racji świadomego wyboru miejsca, swą dosłowność i pierwszoplanowość. Tchnienie tradycji, tak bardzo żywe w kościele na Skalce, przechyliło szalę inscenizacji na korzyść hagiograficznych i narodowych skojarzeń. Jurasz podkreśla, że martyrologiczne i narodowe treści zyskały sprzymierzeńca w scenografii — spektakl rozegrano na planie krzyża. Recenzent „Vox Eremi” pisze: „Pierwsze sceny rozgrywały się na drodze do klasztoru (belka pionowa), następne zaś na podium, symbolizującym refektarz klasztorny (belka pozioma)”. Oratorium przekształcono w misterium. Ujawnił to już prolog pierwotnego oratorium, który z anon-sującej relacji stał się tekstem towarzyszącym teatralnym przygotowaniom do obrzędu misteryjnego. Obalał bowiem, przewidzianą w iluzyjnym teatrze Brandstaettera, fikcyjność przypowieści, zbliżając widzów i aktorów we wspólnej sprawie religijnej uczestnictwa. Symbolika krzyża w przestrzeni scenicznej miała dość ścisły związek z eksponowanymi daleko bardziej niż u Brandstaettera motywami pasywnymi. Rycerz-Kusiciel, identyfikując Pokutnika-króla, zarzuca na niego swój ciemnoczerwony płaszcz, do skroni zaś przykładła powiązane w węzłki rzemienie dyscypliny — zrozumiały znak korony z ciernia. „Szczególną wymowę miała milcząca postawa Pokutnika — relacjonuje recenzent — wzgardzony, odepchnięty przez ludzi mąż boleści... ze wzniesionymi rękami w szyderczej koronie i czerwonym płaszczu na białej tunice, przywołał na myśl nasze narodowe sprawy”. Myślano już wówczas zarówno o sytuacji w kraju, jak i o śmierci ks. Popiełuszki. Nawiązanie do misterium pasywnego miało więcej jeszcze narodowych odniesień. Wśród nich: pieśni maryjne, włączone w muzykę W. Wojnarowskiego, które sprawiają, że Kusiciel pod koniec części I odchodzi, czy wcześniejsza procesja, obchodząca kaplicę w pełnej oprawie liturgicznej z wszelkimi akcesoriami i obrazem jasnogórskim. Dopełniły to akcenty paulińskie — obrzęd obłóczyn, habity oraz analogie muzyczne. Podkreślały one związki kultu św. Stanisława z kustoszami Skalki — zakonem św. Pawła od Krzyża.

Warto jeszcze wspomnieć o inscenizacji siedleckiej (1987), gdzie temat męczeństwa biskupa krakowskiego powraca w przywołanych zamiast prologu fragmentach poematu K. Wojtyły *Stanisław*. Przyjęty tam narodowy, eklezjalny i ponadhistoryczny wymiar męczeństwa nadawał pokutnej wymowie dramatu sens uniwersalny. Rozszerzono więc szczupłe ramy dramatu, przykrojone do zmagania duszy jednostkowej w imię heroicznego personalizmu. Gra twarzą w twarz z widzami przenosiła konflikt protagonistów w głąb zbiorowości i trafiała do sumień wiernych. Pokutnik przemawiał tu nie tylko we własnym imieniu, stąd jego apoteoza (w finale spektaklu) staje się apoteozą

samej pokuty, jej oczyszczającej, konstruktywnej roli. Ojcowie wbrew intencjom samego Brandstaettera wiedzą o misji przybysza, do końca w dramacie okrytej tajemnicą spowiedzi. Dlatego też szacunek dla najwyższej ofiary zamanifestują otwarcie i sugestywnie. Naczelną ideą spektaklu siedleckiego było zamyślenie nad mistycznym sensem pokuty. Niejako szukanie jej racji ostatecznych w dialogu ze współczesnością. Warto bowiem zaznaczyć, że obecne w tekście polemiczne „sed contra...” – wypowiedane przez Kusiciela – to przetworzone argumenty współczesnych myślicieli kwestionujących ideę odkupienia.

### 3

Gdy w seminarium warszawskim zapadła decyzja wystawienia *Mordu w katedrze*, nikt nie przypuszczał, że dramat w kilka lat później stanie się głosem osądu stanu wojennego w Polsce w inscenizacjach nie tylko studenckich, ale i profesjonalnych. Wszakże już w pierwszej inscenizacji studenckiej (KUL, anglistyka, 1955), jeszcze w okresie stalinizmu, głos osądu wypowiedziany w dramacie zabrzmiał bardzo aktualnie. Późniejsze zaś inscenizacje – kielecka (1958), płocka (1960) – obydwie z tekstem w przekładzie ks. J. Ichnatowicza – unikały tendencji aktualizujących. Podejmowały problem kapłańskiego etosu. Także interpretację teatru warszawskiego KIK-u skoncentrowano na problematyce etycznej (1962). W późniejszym o cztery lata spektaklu TA KUL śledzono poruszenia duszy biskupa – między rzeczywistym poświęceniem a pokusą męczeństwa i świętości.

W inscenizacji warszawskiej z roku 1979, znamionującej już młodą generację, osobowości biskupa poświęcono mniej uwagi. Zainteresowanie budziło jego uwikłanie w okoliczności zewnętrzne. Ukazano opór naśladowcy Chrystusa wobec łamania porządku ewangelicznego. Zabrakło tu demaskujących system obłudnych wypowiedzi rycerzy. T. Pollak – reżyser spektaklu – oświadczył, że biskup ginie z ręki losu, historii... z ręki zła skrytego pod powłoką doraźnych motywów. Unikano jakichkolwiek aluzji – stąd historyczne kostiumy i epizodyczność zbrodni. W trybach historycznej maszyny śmierć biskupa znaczy niewiele – zabójstwa dokonuje najniższy rangą posłaniec króla – po czym wszyscy czterej szybko wychodzą.

Po roku 1982 dominującą tendencją jest uwspółcześnienie. Jednakże obok rezonansu na sprawy polskie pojawiły się w tych niewątpliwych wydarzeniach głosy bardzo indywidualne. Motywy społeczno-polityczne stanowiły tu o ogólnej tendencji, nie były to jednak jedyne racje wystawienia tego kluczowego dla młodej generacji tekstu.

W realizacji tarnowskiej z 1982 r. współczesność wkroczyła na scenę w milicyjnych płaszczach, naruszając święty czas obrzędu – pozornie tak jak

u Eliota. Tutaj jednak rycerze-milicjanci natrafiają na swej drodze nie na człowieka, lecz na wzniosłą sakralność. Becketa i jego otoczenie zastąpiły uniesione nad głowami aktorów marionety w strojach liturgicznych i innych, stosownie do funkcji. Sceneria pozorowanej katedry budziła więc oczywiste skojarzenia z liturgią z feretronami. Obawiano się pozorów aktorstwa dramatycznego, a szczególnie naturalizmu w scenie mordu, który jakkolwiek ukazany, stanowiłby — zdaniem Z. Adamka — skazę w poetyckiej wizji dzieła. W nadpiętrze sakralnych marionet mord ma wymowę rytualną — co staje się szczególnie wyraźne, gdy w chwili zabójstwa marioneta biskupa spocznie na zaimprovizowanym ołtarzu. Racji tego nie trzeba szukać w zbyt wysokich analogiach tajemnic mszalnych. Becket to po prostu ofiara grzechu nikczemnej obojętności ludu Canterbury i zarazem odkupienie tego grzechu. Stąd może szansa na triumf i adorację, gdy w finale sztuki wyobrazenie biskupa w procesyjnym orszaku wkracza na widownię. Po odrzuceniu kreowania postaci zaniechano także liturgicznego autentyzmu (w tym przestrzeni sakralnej), a spektakl poprowadzono wedle reguł religijno-ludowego obrządku, gdzie zbrodnia i kanonizacja to etapy — jak już powiedzieliśmy — rytualnego powtórzenia. Koncepcja Z. Adamka pozwalała dojrzeć bluźnierczy wymiar dokonanego mordu, wynik uzurpacji władzy świeckiej w sferze sacrum.

W inscenizacji kieleckiej z 1986 r. decydujący głos oddano scenografowi — L. Jankowskiej, która dostępnymi sobie środkami próbowała przybliżyć widzom paraboliczną perspektywę Eliotowego dzieła. W scenografii, tutaj głównie przestrzennej, doszła do głosu teza, że prywatna martyrologia Becketa jest częścią i przejawem powszechnej apokalipsy. Kielecka gra o Beckecie to zmaganie dwóch potęg — ziemskiej i boskiej.

Już na początku interludium za plecami mówiącego biskupa pojawia się czterech wysłanników króla. Niewiele jednak łączy ich z grupą podchmielonych żołdaków, tłukących do wrót katedry. W zamyśle Jankowskiej były to górujące nad wszystkim milczące personifikacje przemocy, zwiastujące nieodwołalność śmierci. Wyolbrzymiono rycerzy, prawem kontrastu, i umieszczono ich za makietami miasta i bram, przyniesionymi tu jakby z dziecięcej bawialni. W czasie kazania przekraczają mury, przelamują zapory i stają przed barierą, która na okrzyk „ludzie królewscy” zostaje usunięta — to, oczywiście, brama katedry. Na długo przed finałem widzimy nadciągającą potęgę tego świata, dodajmy — potęgę bez twarzy. Rycerze mordujący biskupa to maski. Odślonięcie twarzy nastąpi dopiero w chwili wykrętnych usprawiedliwień. Wątpliwe jednak, czy twarze te mówią w imieniu morderców. Mówią już ludzie skarłowaceni — zaniepokojeni tym, co się stało, potęga ich gdzieś znikła. Kto zabił? Mord jest politycznym zabiegiem, wymaga jedynie propagandowych uzasadnień pozbawionych w tym momencie siły przykonywania, siły prawdy. Potęga ziemiska okazuje się krucha — ontycznie nijaka. Rycerze pod naporem chóru wycofują się z powrotem. Niebawem cały obraz z makietami murów

ginie za wewnętrzną kurtyną. Relikwie Becketa ułożone pośrodku krzyża z płonących świec, rozświetlają pustą przestrzeń sceny i zarazem wyznaczają świetlny krąg – horyzont, wizję kosmiczną. O nawiązaniu w tym miejscu do założeń teatru kosmicznego powiadomiła A. Skaros – reżyser spektaklu. Idea była oczywista – potędze chaosu przeciwstawiono potęgę ładu, przenikającego rzeczywistość za sprawą świętego męczennika.

Ręka scenografa zaważyła nawet na kreowaniu samej postaci Becketa, który znajduje prawdę pomiędzy pokusą oportunistyczną a pokusą męczeństwa. Wszyscy kusiele pojawiają się w biskupich szatach, utrzymanych w tonacji odcieni – od czarnej aż do białej – identycznej z ubiorem świętego. Ów biały to pokusa zonglująca fałszywymi intencjami na nieuchronnej już przecież drodze. Symbolem duchowej jedności protagonisty dramatu był drewniany baldachim z insygniami biskupimi, pod którym wkroczy podczas interludium, czasza baldachimu stanie się podium w czasie kazania, miejscem kaźni, chwilę potem marami, wreszcie miejscem epifanii ładu. Prosty rekwizyt – symbol duchowej i moralnej jedności biskupa – stał się „kontrapunktem” chwiejnej postawy jego przeciwników.

Ks. E. Hanas – reżyser spektaklu w seminarium księży oblatów (Obra, 1984) – zachował liturgiczną wymowę tekstu, przenosząc wystawienie na teren pocysterskiego kościoła. Tekst ostrożnie kreślony nie pozostawiał wątpliwości, że protagonistą jest Tomasz Becket – biskup Canterbury. A jednak współcześni mieli dostrzec w nim także sylwetkę kard. S. Wyszyńskiego, podobnie jak I. Congar, który wspominając polskiego prymasa powie: „Widziałem Tomasza Becketa”. O ukierunkowanie kreacji zadbał aktor oraz charakteryzatorzy.

Zamiast efektownych chwytów i igrania wyobraźnią widza odwołano się do świadectwa pamięci szczególnie świeżej i bolesnej. W scenie mordu w miejscu rycerzy pojawiają się funkcjonariusze MSW w „ceratach” i ciemnych okularach, którzy z dokładnością wizji lokalnej powtórzą zabójstwo ks. Popiełuszki, używając pałek i sznura. Są to ci sami ludzie, którzy wcześniej w oponczach pod osłoną kapturów, jako tajni agenci, ganili nieustępliwość biskupa.

W spektaklu unikano ogólnikowości i udosłownienia; ukazano powtarzalność zjawisk zachodzących według tych samych reguł. Epilog spektaklu, pochodzący od reżysera, dokonuje się w niebie. Od tyłu kościoła, zza publiczności, wychodzi Becket w czarnej sutannie z czerwonym szalem przewieszonym przez ramię. Od pewnego miejsca towarzyszy mu 16 białych postaci, jakby w odpowiedzi na apel żałobnej sekwencji – „niech aniołowie zawiodą cię do raju”. W tym czasie wylania się z naprzeciwka, z prezbiterium, człowiek w albie, mija Tomasza i zmierza w stronę widzów. Prawdopodobnie chodzi tu o świetlistego męczennika, niosącego łaskę wiernym, pozostającym w więzach historii.

Także inscenizacja seminarium gdańskiego (1984) nawiązywała do uwięzienia kard. Wyszyńskiego. Podkreślał to już tytuł: *Non possumus* – będący

cytatem słów prymasa. Również w programie wiele miejsca poświęcono osobie Wyszyńskiego — znalazł się tam m.in. fragment *Zapisków więziennych*, dotyczący konfliktu Henryka II i Tomasza Becketa. Tekst dramatu znacznie skrócono, głównie w kwestiach Kusicieli i Chóru; pominięto też wewnętrzne zmagania czy początkową niejednoznaczność duchową arcybiskupa. Nacisk położono na akcję i sam konflikt między zwierzchnikiem angielskiego Kościoła a władzą króla. Powstrzymano się od wprowadzania scenograficznych aluzji do wydarzeń współczesnych, zarówno tych sprzed lat trzydziestu, jak i najbardziej aktualnych.

W przygotowanej rok później tuchowskiej inscenizacji seminarium redemptorystów współczesnienie stało się nadrzędnym celem reżysera (A. Chmielewski). Obszerne skreślenia, służące zdynamizowaniu i zintegrowaniu akcji, pozbawiły Chór komentującej roli. W miejsce kanterberyjskich kobiet Chmielewski wprowadził współczesny świat pracy, rozdzielony na zindywidualizowane, dialogujące trzyosobowe półchóry. Ale i Kusicielom nie pozwalano zbyt długo mówić, nie było to jednak czynnikiem osłabiającym szansę wglądu w duszę Becketa. Kusieciele to nie pokusy, to realni osobnicy, wyłaniający się z tłumu — anonimowi emisariusze miernoty i życiowego kompromisu. Ołówek reżysera pozbawił ich groźnej broni — przenikliwej, zagęszczonej retoryki, która w dramacie przepelnia duszę Eliotowskiego Becketa i pośród której z trudem wypatruje on prawdziwego „ja”. Nawet wówczas, gdy zza ambony wyłania się postać z brewiarzem, roztaczając przed arcybiskupem miraż władzy duchowej, nie jesteśmy pewni, w jakim stopniu jest to postać-pokusa, wszak i tu były czynione skreślenia.

Becket jest podwójnie niedostępny: dla widzów z powodu metody reżysera — psychologicznego realizmu; dla Kusicieli — z powodu upraszczających skreśleń. Współczesność wyrażono w scenografii w „wiecowym” wnoszeniu trybuny na czas kazania, głównie jednak w aluzjach dokonanych w części II. Zgrzyt kół samochodu obwieszcza przyjazd funkcjonariuszy SB. Ostra wymiana zdań, jak we wcześniej omawianym spektaklu, kończy się powtórzeniem scen znanych z zabójstwa ks. Popiełuszki. Mordercy biskupa schodzą na widownię i szukają zrozumienia, błędząc między rzędami krzeseł. Niewątpliwie wiedzą, że stąd wyłonili się legaliści władzy — szukają im podobnych.

Tendencje współczesniające zawierały inscenizacje w Przemyślu (seminarium diecezjalne) i Łądzie (seminarium salezjańskie), obie w 1984 r. Pierwsza znakami scenograficznymi i kostiumem sygnalizowała ciągle poruszenie stanem wojennym. Już Posłaniec w wojskowym mundurze jest znakiem definitywnego konfliktu, który rozstrzygnie śmierć. Echem stanu wojennego byli nasłani zabójcy, ubrani podobnie jak w spektaklach omówionych wcześniej. Kusieciele zaś mieli czarne golfy i sztruksowe spodnie — wyobrażali egzystencjalistów — takie odczytanie postaci sugerował reżyser — J. Musiał. Przestrzeń przemyskiej katedry powstrzymywała jednak od nadmiernej deformacji wizji

scenicznego autora, stąd liturgiczność, liczny chór zakonników, a nawet autentyczne insygnia biskupów przemyskich.

Mówiąc o autentyzmie nie sposób pominąć inscenizacji salezjańskiej, w której w roli Becketa przypomniano abpa Baraniaka i jego uwięzienie w okresie stalinizmu. W spektaklu wykorzystano autentyczny strój arcybiskupa przechowywany w łódzkim klasztorze. Myśl o współczesności powstrzymała inscenizatorów przed eksponowaniem historycznego wątku. Zamiast rycerzy pojawiają się mężczyźni w granatowych garniturach. O tym, że misją ich była śmierć głowy lokalnego Kościoła, świadczą gesty księży, którzy symbolicznie okrywają ciało zmarłego. Akcję przeniesiono do biblioteki klasztornej, scenografii prawie nie było. Wyeksponowano jedynie krucyfiks, który pochyło zawieszony górował nad całością i przytłaczał w niskim wnętrzu. Niewyraźne kontury wykonanego z gliny wyobrażenia Chrystusa służyły najprawdopodobniej uogólnieniu problematyki ofiary i męczeństwa.

Przypomnienia wymaga także inscenizacja seminarium lubelskiego (1985), pierwotnie przygotowywana w kościele NMP, ostatecznie jednak z racji politycznych przeniesiona do ciasnego wnętrza kaplicy seminaryjnej. W wyniku tego interesująca koncepcja spektaklu nie doczekała się realizacji. Reżyser – S. Wysocki – przyznaje, że w ogólnych zarysach respektowano wizję teatralną autora i że unikano uwspółcześnienia. W realizacji wykorzystano oprawę muzyczną S. Radwana, pochodzącą z profesjonalnej inscenizacji krakowskiej (z 1982 r.).

#### 4

Spośród innych, realizowanych w omawianym tu nurcie utworów, dużą popularnością cieszy się *Jaskinia filozofów* Z. Herberta. Dramat był już przedmiotem scenicznego opracowania w TA KUL w roku 1967. Powrócił w dniu ogłoszenia stanu wojennego w seminarium warszawskim. W spektaklu, jak i w programie, postawiono znak równości między starożytnym mędrcem a Chrystusem. Wiele uwagi poświęcono prześledzeniu związków między Sokratesem a jego otoczeniem i oskarżycielami, którzy go sądzili. „Ludzie ci – czytamy w programie sztuki – wystąpili w togach obrońców religii, ale łączył ich właśnie brak religijności”. T. Bogucki, reżyser przedsięwzięcia, więzienną pieczarę przekształcił w podium, ustawione pośrodku sali. Spektakl stał się publicznym procesem. Był osądem, w którym rolę piątów odegrali wspólnie wysłannicy władzy i uczniowie – razem oczekujący na swe kwestie na widowni.

W roku 1986 inscenizowano dramat w seminarium wrocławskim. Szczególną uwagę poświęcono wewnętrznej walce Sokratesa z diablem-Dionizosem.

W prologu, miejsce jarmarcznej trupy zajęli współcześnie ubrani mężczyźni, siedzący wokół obszernego tamburynu. Rytualny instrument służył wywoływaniu dionizyjskich sił, padło z jego wnętrza światło zarówno w czasie rozmów Sokratesa z Dionizosem, jak i w czasie gry w kości. Gra w kości na iluminującej płaszczyźnie instrumentu nabierała konotacji infernalnych; to gra z losem, którym władają mroczne siły. M. Plewacki prawem kontrastu przeciwstawiał elementy apollińskie (np. klasycyzując scenografię) elementom dionizyjskim – dobrze uchwyconym w odrealnionej scenerii kuszeń.

W inscenizacji seminarium salwatorianów w Bagnie (1987) w centrum uwagi reżysera znalazły się wzajemne odniesienia między Sokratesem a jego uczniami. M. Plewacki, który osobiście kreował postać mędrca, wydobyl psychologiczne i moralne uwikłania między mistrzem a uczniami. Grał rolę – jak sam przyznaje – starego belfra, sponiewieranego zarówno przez funkcjonariuszy władzy jak i przez własnych uczniów. Konflikt z Dionizosem odszedł na dalszy plan – stał się tylko chwilą zamyślenia i samodyscypliny; głos „ciemnego źródła” sprowadzono do zagadnień filozofii i snu. Wbrew klasycyzującym intencjom tekstu – rozmowy prowadzono w sposób nieskładny, gwałtowny. Odrzucono oprawę scenograficzną i uwięzienie Sokratesa zlokalizowano na załomie schodów sali myśliwskiej pałacu, w którym mieści się seminarium. Zamiast kostiumów wykorzystano szlafroki, pochodzące z podręcznej rekwizytorni „teatru ubogiego”. Wszystko to dobrze korespondowało z nieoficjalnością, niestosownymi zachowaniami uczniów, ich non-szalancją – szczególnie w scenie ostatniej – wobec umierającego nauczyciela.

Dopiero seminarium redemptorystów (Tuchów, 1987) odczytało dramat w kontekście stanu wojennego. Prolog rozpoczynał się jeszcze na dziedzińcu, po czym Chór w ubiorach ZOMO sprowadzał widzów do podziemi, gdzie na podium rozgrywał się, podobnie jak w spektaklu warszawskim, sąd nad Sokratesem. W rogu sali umieszczono pikietę z transparentem Solidarności, co sprawiało, że publiczny proces nabierał jednoznacznych, politycznych odniesień.

Trzykrotnie sięgano po *Miecz obosieczny* J. Zawieyskiego. Początkowo w seminarium salezjańskim w Kutnie (1981), później w ciekawszym opracowaniu w seminarium poznańskim i warszawskim.

„Bardziej chodziło o psychologię niż o ideologię” – komentuje wydarzenie poznańskie opiekun artystyczny „Pulsu” K. Feldman. Zrezygnowano z realistycznej koncepcji dramatu, z jego historycznych i społeczno-politycznych odniesień. „W czasie całego spektaklu T. More – jak pisze P. Kompf<sup>6</sup> – przebywa w celi więziennej i oczekuje na wykonanie wyroku śmierci, odtwarzając z pamięci wydarzenia, które niebawem zaprowadzić go miały na szafot”. Poszczególne sceny dramatu potraktowano jako suitę obrazów rozgrywających się w świadomości skazańca. Wspomnienia, postacie, sytuacje

<sup>6</sup> H. Szoka, „Dzień gniewu” Romana Brandstaettera (opis spektaklu TA KUL), „Historycznoliterackie Prace Ćwiczeniowe” z. 4, KUL, Lublin 1981, s. 53-60.

ożywały poddane regułom monologu wewnętrznego. A. Kalbarczyk (Henryk VIII) wyraźnie wydobyl konflikt między osobowością władcy i człowiekiem prywatnym. Na zasadzie kontrastu opracowano koncepcję Tomasza i Cromwella. Szambelana królewskiego cechowały bezwzględność, chłodny cynizm i nieustająca gra pozorów<sup>7</sup>.

Inscenizacja warszawska (1985) w reż. T. Boguckiego obfitowała zaś w aluzje do współczesności, co wymagało gruntownej korekty scenariusza. Przyjęte środki teatralne miały bez przejawskawień przenosić akcję w lata pięćdziesiąte. Przesądzała o tym precyzyjnie opracowana scenografia – akcesoria biurowe, efektowne teczki, garnitury. Henryka VIII ucharakteryzowano na współczesnego monarchę lub prezydenta. Pojawiał się w smokingu z jedwabnym, szalowym kołnierzem, muszką na białym szalu w funkcji gorsu, spod którego przez wyłogi marynarki wychodził czarny krawat. Ośmieszające postać złożenie muszki i krawata podkreślało chwiejność króla, jego „dwie dusze” – religijną i świecką, co nadawało mu rysy Piłata (tak też kard. Wyszyński widział tę postać w dramacie). Przyczepiony do klapy order św. Stanisława (zidentyfikowany na podstawie zdjęcia) pozwalał kojarzyć go z tradycyjną władzą polską w przeciwieństwie do stalinisty Cromwella. Ten rzeczywisty władca (!) był pełnym ironii cynikiem, afiszującym się swym ateizmem. Strażników szambelana wyposażono w pałki, pasy, drelichy oraz oficerki. Z reżyserskich wskazówek dla aktorów wiemy, że Cranmer miał być „bojaźliwy i oportunistyczny przy stole obrad, w czasie przerwy łagodny, ostrożny, pełen wahań moralnych i rewizji poglądów, był przeświadczony, że sędzi świętego”.

Uwspółcześnienie miało wyraźny cel – postaci Tomasza starano się nadać rysy kard. Wyszyńskiego. To trudne zadanie spoczęło na barkach aktora. Pomocne okazało się usunięcie z tekstu postaci kobiecych, co pozbawiło kanclerza uwikłań rodzinnych. Próbowano tym razem przeciwstawić Tomasza i króla – dwie skrajne postawy względem państwa, moralności politycznej i sposobu pojmowania władzy.

*Teatr św. Franciszka* R. Brandstaettera, który pod względem liczby wystawień zajmuje drugą pozycję po *Dniu gniewu*, jest najwyraźniej omijany przez ambitne zespoły i profesjonalnych inscenizatorów. Cieszy się popularnością na drugorzędnych scenach młodej generacji, nie poświęcamy mu więc odrębnej uwagi. Jedyne wydarzenie, które warto jest tu odnotowania, to inscenizacja kielecka z 1985 r., przygotowana pod opieką wymienianego już niejednokrotnie zespołu profesjonalistów.

Unikając stereotypowych i teatralnie ryzykownych rozwiązań, L. Jankowska za podstawę inscenizacji wzięła słowa Starego Aktora o najpiękniejszym teatrze świata. Przemianę Aktora potraktowano jako przemianę samego teatru, wyzwalającego się z fałszu iluzji. Perspektywy nowej drogi wyznaczył

<sup>7</sup> P. Kompf, *Teatr religijny w ASD w Poznaniu w latach 1947-1984*, Poznań 1985 (mps).



już Stary Aktor, głosząc zrównanie teatru z życiem. Żeby to się jednak dokonało, trzeba ofiar i wyrzeczeń, stanowiących podstawę nowego etosu sztuki. W planie scenicznym drogę wyznaczył pomost łączący dwie sceny, dwa teatry: martwy i żywy. Alegorią pierwszego było narysowane na planszy drzewo, a więc nieprawdziwe, sztuczne; alegorią drugiego było drzewo żywe. Konsekwentnie względem tych założeń pojawiające się na pomoście w stroboskopowym świetle widma w czarnych trykotach, z charakterystycznym makijażem – to alegorie śmierci. Ich kuszenia nabierają w tym kontekście szczególnej aktualności, próbują odwieść Aktora od wytyczonej drogi, wiodącej ku teatrowi życia. W nowej stylistyce wyrażono programową myśl Brandstaetterowskiego misterium, które nie tylko ją głosiło, ale miało także stanowić jej egzemplifikację.

## II. W kręgu inspiracji formalnych

### 1

Kryzys teatru repertuarowego zaowocował posunięciami tak skrajnymi jak rezygnacja z twórczości dramatycznej i jednocześnie nawiązywanie do formuły teatru autorskiego. W aurze awangardyzmu pierwsza pojawia się plastyka. Już w 1970 r. działają dwie sceny plastyczne: L. Mądzika przy TA KUL i ks. A. Kondrackiego przy Teatrze Kleryckim WSD w Płocku. Bardzo szybko jednak okazało się, że ich udział w kształtowaniu nowego oblicza teatru chrześcijańskiego był znikomy.

W pracach Mądzika poza wczesnymi (głównie *Ecce homo*), wyraźnie jeszcze zadłużonymi wobec religijnej wizji świata, motywy chrześcijańskie ustępują symbolice archaicznej, oczyszczonej z wszelkich werbalnych czy literackich skojarzeń. Miejsce kodu kulturowego zajęły tu praobrazy człowieka i kosmosu – narodziny, wędrowanie, przemiana, zamierania i in. Miejsce odpowiedzi w wielkim dialogu natury i Nadnatury, człowieka i Boga zajęły pytania i protest towarzyszący odsłanianiu tragicznego piętna egzystencji. Religijność gorąco deklarowana przez autora nie należy do sfery znaku teatralnego, jest natomiast jego przewyżnieniem w otwierającej się perspektywie oczekiwania i nadziei.

Scena plastyczna WSD w Płocku diametralnie różniła się od Sceny Plastycznej KUL. Jego twórca i reżyser, ks. A. Kondracki, nie unikał literackich i biblijnych kontekstów. Przedmiotem szczególnej troski była „z góry” przyjęta treść – idea była zawsze wcześniejsza niż forma jej scenicznego wyrażenia. Obrazy sceniczne, w myśl homiletycznych założeń inscenizacji płockich, służyły sugestywnej i oryginalnej formie przekazu prawd

wiary. Obarczone tymi rygorami musiały zachowywać jednoznaczność, imitować rzeczywistość. Niektóre z nich pochodziły z symboliki chrześcijańskiej lub liturgii, inne były wynikiem inwencji reżysera. Znaczną rolę odgrywały tu znaki aktora – część bowiem wizji plastycznej tworzyła pantomima, wyraźnie jednak naśladowcza, pozbawiona tak charakterystycznej dla pantomimy ekspresywnej mimiki, oddającej duchowe wnętrze postaci.

Dosłowność obrazowania, unikanie formalnych napięć w poszczególnych sekwencjach obowiązywały także kompozycję całości spektakli. Sceny układały się w narracyjne ciągi o ustalonej chronologii, co sprawiało, że przybierały postać rozległych plastycznych parabol – rodzaju przypowieści o nawróceniu, walce ze złem, dobroci Boga: *Msza szukających* (1971), *Pasja XX wieku* (1974), *Granice mroku* (1975). Dążenie do dosłowności w poszczególnych obrazach ujawnia się w realizacjach: *Mądrość prawdziwa* (1977) i *Droga do Emaus* (1980). W szczególnych wypadkach nadanie obrazom sensu religijnego wymagało użycia kodu słownego, szczególnie w inscenizacjach: *Exodus* (1976) i *Piotr, znaczy opoka* (1979). I w tym teatrze plastyka przemawiała do uczuć i wyobraźni – uwagę przyciąga pomysłowa, symboliczna scenografia. Możliwości wizji plastycznej nie zostały jednak należycie wyzyskane. Większość obrazów tworzonych z użyciem pantomimy raziła dosłownością, niekiedy trywialnym dydaktyzmem. Skłoniło to autora, jeszcze w 1980 r., do rezygnacji z tej formy religijnego teatru plastycznego.

Plastyka znalazła należyte miejsce dopiero w latach osiemdziesiątych w teatrze ATK „Jeruzalem”, gdzie wespół ze słowem tworzy homogeniczny, symboliczny, z założenia intelektualny kod. Swobodny tok myśli, asocjacyjna dowolność, zaskoczenie, spiętrzenie środków wyrazu, nieustrudzone dążenie do zawarcia w nich metafizycznie doniosłych treści – to prawidła, które wyznaczają tę swoistą uczuciowo-mistycyzującą partyturę spektaklu. Są one bliskie, jak sam twórca teatru W. Wędrychowicz przyznaje, praktyce reżysera filmowego A. Tarkowskiego. Nawet w spektaklu o Hiobie *Szalom, szalom* wizyjność przysłania anegdotyczny tok zdarzeń biblijnych. Dochodzą w nim do głosu, podobnie jak w innych inscenizacjach, podstawowe dylematy ludzkiego istnienia: piętno grzechu, kalectwo, cierpienie, śmierć, ale także ich antytezy, wyrażone potrzebą ładu i świętości. Szczególnie we wznowianej i ciągle doskonalonej inscenizacji *Rorate coeli* czytelny jest finalistyczny, optymistyczny ton w poszukiwaniu drogi wyjścia ze światopoglądowej wieży Babel. Tę pojednawczą, poniekąd soteriologiczną postawę reżysera można określić krótko, powołując się na nazwę teatru – Jeruzalem. Właściwą jej egzegezę i ideowy manifest zespołu zawiera przywołany przez Wędrychowicza fragment dzieła W. Blake'a<sup>8</sup>. Inspirująca dla zespołu stała się głoszona przez poetę potrzeba syntezy życia i sztuki, obiektywności i subiektywności w obrębie twórczej Wyobraźni.

<sup>8</sup> Pochodził z: Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, Lublin 1986, s. 10-11.

Wspomniany spektakl *Rorate coeli* tworzy seria obrazów od ustanowienia rzeczywistości poprzez kolejne upadki, aż do modlitwy w słowach *Rorate coeli* K. Baczyńskiego. Symboliczne zachowania aktorów miały na celu odsłonięcie wzajemnych głębokich uwikłań człowieka, kosmosu i transcendencji.

Już symbolika sceny inicjalnej odsłania perspektywy metafizyczne spektaklu – buduje język praobrazów. Pośrodku sceny siedzi kobieta (jedność, pierwiastek żeński) i rysuje na jej powierzchni kredą okno z ramą w kształcie krzyża. Z jej ust padają słowa Dylana Thomasa, nawiązujące do *Prologu Ewangelii* Janowej, co wyzwala skojarzenia na linii: okno – krzyż – wszechświat, kreślenie – sakralizacja – kreacja. Sprawia to także, że postać kobiety odczytamy w dalszych częściach jako mediatora stwórczych i odrodzicielskich sił transcendencji (symbolizowanej prostopadle padającym na okno strumieniem światła).

Nie sposób dokonywać w tym miejscu opisu spektaklu. Poszczególne sytuacje budowano na zasadzie kontrastu między pierwiastkiem męskim i żeńskim, wzajemnego przenikania się sił destrukcji i ładu, śmierci i życia (stwarzanie, wskrzeszanie zmarłego), co sprawia, że dramatyzm przedstawienia dotyczy w równej mierze duszy i kosmosu. Symbolika męska i żeńska przenika się wzajemnie w różnych konfiguracjach w kompozycji obrazów.

Kobieta to Boski pocieszyciel, pośrednik modlitw, symbol pokoju. Z jej ust padną pełne tajemnej mocy ewangeliczne słowa: „Talita kum” – wypowiedziane nad martwym mężczyzną. Jest alegorią miłości, gdy obejmuje leżącego przy słowach *Erotyku* K. Baczyńskiego, głosi uleczenie i duchowe przejście – wołając „siloe”. Kilka scen dalej upada uderzona w brzuch przez jednego z mężczyzn – ten magiczny w istocie gest oznaczał złamanie konstruktywnych sił, po którym wszystkich ogarnia powszechne szaleństwo, ukazane w groteskowych wynaturzeniach, w scenach anarchii i beznadziei. Zdeprawowana kobieta staje się uczestnikiem ataków przemocy.

Pierwiastek męski pojawia się w postaci czterech mężczyzn – przedstawicieli różnych kultur, mówiących czterema różnymi językami (rosyjskim, niemieckim, angielskim i hebrajskim). Ich wątpliwości, niepokoje, rozterki stają się niebawem zarzewiem konfliktu. Bezsilna kobieta upada na okno – krzyż do słów Baczyńskiego o ziemi rozdartej, ukrzyżowanej. Tymczasem mężczyźni, o władnioci infernalną mocą, przemierzają w coraz szybszym tempie diagonalnie sceny, przekreślając okno – krzyż. Są już wyrazicielami chaosu i mimo protestów kobiety w następnym obrazie zabijają jednego spośród siebie, dokonując powszechnego skażenia. Po czym następują sceny powiązane z omówioną wyżej symboliką kobiety.

Koniec spektaklu obfitował znów w symbolikę żeńską. Kobieta pojawia się z zapalonymi pochodniami, które rozdaje mężczyznom. W niektórych spektaklach wprowadzono symboliczną scenę rodzenia, bólów i nieszczęść. Z torsu kobiety (skażonej wcześniej magicznym gestem deprawacji) wywlekane jest długie, zabrudzone płótno – co ma oczywiście sens katarktyczny.

Akcję spektaklu można uchwycić tylko w najogólniejszych zarysach – co potwierdza powyższe omówienie. Zarówno znak plastyczny, jak i słowo są pozbawione tutaj intelektualnej przejrzystości. Wiersze K. Baczyńskiego, dostosowane do poetyki obrazu, docierają w postaci „collage’u” fragmentów, urywanych zdań, krzyżujących się, niekiedy obcojęzycznych, kwestii. Działania sceniczne adresowane są do wyobraźni i uczuć, odbierane w ich sensualnej, nie skażonej ułomnością intelektu, naocznej prawdzie, tworzą swoisty w tym teatrze model porozumienia między sceną a widownią.

Poetycka gra między obrazem a słowem w spektaklu *Szalom, szalom* przebiegała na podobnych zasadach. Z tekstu biblijnego docierały do widzów tylko nieliczne fragmenty w doskonałym opracowaniu wokalnym, wzbogacone fragmentami psalmów. Ważną funkcję odegrała symbolika scenografii, nadająca biblijnej historii (słowo spektaklu) sens uniwersalny (w podtekstach też chrześcijański).

W inscenizacji *Veni Creator* (1980) wykorzystano kontrast między głoszonymi ze sceny fragmentami *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* A. Mickiewicza a wizją zbiorowego szaleństwa i komunikowania nonsensów na zasadzie sprzeczności między słowami i zachowaniami postaci. Obraz rzeczywistości zdegradowanej to wytwór szatana, który pojawia się w otoczeniu nowej, podległej mu władzy. Przedstawienie mimo groteski, studenckiej nonszalancji, pozornej deprawacji tekstu *Ksiąg* czyniło zadość metafizycznej perspektywie Mickiewiczowskiego dzieła.

## 2

Krótko po powstaniu pierwszych scen plastycznych dochodzi do ożywienia w teatrze słowa. Zauważamy rozwój form recytatorsko-rapsodycznych. Stanowiły one tło dla inicjatyw o szczególnej doniosłości. Już w 1972 r. po ostatecznej likwidacji Teatru Rapsodycznego M. Kotlarczyk obejmuje kierownictwo artystyczne sceny słowa w diecezjalnym seminarium krakowskim. Do 1978 r. obok dramaturgii narodowej zrealizowano *Księgę Genesis*, *Księgę Hioba*, *Apokalipsę*.

W roku 1979, w rok po śmierci Kotlarczyka, studenci uczelni krakowskich tworzą Teatr Słowa pod Krzyżem. Funkcje reżyserów spełniają dawni rapsodocy z Kotlarczykowskiego zespołu (Z. Kubitowa, a następnie A. Roszkowska). Zrealizowano tam *Mękę Pańską* wg Brandstaettera, *Hioba* K. Wojtyły, misterium paschalne – *Historię o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, w przeróbce J. K. Dachnowskiego, oraz misterium różańcowe – *Obraz Maryi słowem polskim malowany i oprawiony pieśnią*.

Aktorzy kreują zazwyczaj po kilka postaci. Zmiany roli sygnalizują drobne elementy stroju (szarfy, szale) dołączone do zasadniczego kostiumu – popielatej tuniki. Ekspresję słowa obarczono tu zadaniami dość znacznie wykraczają-

cymi poza artystyczne racje intonacyjno-składniowej wypowiedzi. Polifoniczność, asynchronia, narastające tempo recytacji stworzyły np. w *Męce Pańskiej* sugestywny, przejmujący obraz biczowania. We fragmentach takich jak ten słowo niejako przekracza swe konwencjonalne zadania i staje się rzecznikiem teatralności. Zarówno Kotlarczyk ze swoimi seminarzystami, jak i omawiany obecnie zespół pod kierunkiem S. Jastrzębskiego nawiązywali do wczesnych prac Teatru Rapsodycznego. Łączyła ich nieufność wobec pozasłownych środków wyrazu i posunięta do granic asceza formalna. Przyczyna tego tkwi zresztą nie tylko w szacunku dla pierwowzorów teatru słowa. Przedstawienia zespołu S. Jastrzębskiego są realizowane w przestrzeni sakralnej, w prezbiterium. Podkreśla to znacząca zmiana nazwy. Od 1985 r. brzmi ona Teatr Słowa przed Ołtarzem. Ta nowa sceneria dla zespołu rapsodycznego określa też jego nową funkcję – partycypację teatru żywego słowa w modlitwie Kościoła.

Do formuły rapsodycznej nawiązuje w pewnym zakresie scena autorska ks. Z. Adamka. Dominujący kod słowny wspiera dostosowana do tekstu scenografia. Do imperatywów reżysera trzeba zaliczyć przestrzeganie formalnej niepowtarzalności dokonań artystycznych i korzystanie z rozległego tła repertuarowego. Najczęściej tekst poddaje się zabiegom adaptacyjnym. Funkcje aktora zostały ograniczone do recytacji i animacji elementów scenografii (jak w omawianej już inscenizacji *Mordu w katedrze*). Zazwyczaj realizuje się teatralizację fragmentów poetyckich lub kompilacje. W realizacji *Judasza L. dell Vasty* (1984) aktora umiejscowiono na skośnym podium, który w zależności od treści kolejnych tekstów przesuwiał się między przestrzenią białą (krzyż) i czarną (szubienica), kostium aktora był biało-czarny.

W zrealizowanym w 1982 r. *Prometeuszu* posłużono się kompilacją utworów: Ajschylosa, Shelleya, Andrzejewskiego i Čapka. Scenografia nawiązywała do antycznego teatru z maskami. Gdy pod koniec spektaklu ostatnie wcielenie prometejskiego symbolu – walczący o swe prawa robotnik – pada od kuli, głównym aktorem przedstawienia staje się światło świecy, która wypada z ręki zabitego. Ktoś ją podnosi i wybiega. Wychodząca publiczność znajduje w foyer dziesiątki świateł obwieszających zwycięstwo prometeizmu.

Warto jeszcze wspomnieć dwie autorskie inicjatywy znajdujące się na pograniczu teatru rapsodycznego i liturgicznego. Mowa o krótkotrwałym Teatrze Faktu i Biblii, utworzonym u początków młodej generacji w Lublinie w 1977 r. i o zrealizowanej dziesięć lat później inscenizacji *Mnich* autorstwa J. Wiśniewskiego w seminarium białostockim.

Scenariusz pierwszej z nich *Kto kielich mój ze mną...* J. Nagórnego mówi o młodym człowieku stojącym przed faktem tragicznej śmierci żony, która zginęła w wypadku samochodowym. Widzimy go na scenie nad otwartą *Biblią*. Za chwilę podejść do niego kolejno siedzące półkolem postacie. Będzie rozmawiał z prorokami i postaciami biblijnymi: Tobiaszem, Hiobem, Syrachem... Po zbiorowej modlitwie podchodzą z kolei świadkowie Nowego

Przymierza: św. Paweł, św. Mateusz, św. Piotr i św. Jan. *Biblia* mówi tonem przyciszonym, lecz przekonywającym. Jednocześnie krąg biblijny jest kręgiem liturgicznym. Alby, płonące świece, skupione gesty, symbolika krzyża budują liturgiczną warstwę spektaklu. Dialog z Autorem Objawienia połączono umiejętnie z dialogiem z przyjaciółmi młodego człowieka.

Inscenizacja lubelska była jedynym w całym młodym teatrze tak wyraźnym nawiązaniem do *Biblii*. W latach późniejszych *Biblia*, rzecz dziwna, nie znalazła wielu sprzymierzeńców ani w zakresie teatralizacji samych tekstów *Pisma św.*, ani nawet w wyborze biblijnych tematów czy postaci. Temat biblijny, oczywiście nieunikniony w teatrze chrześcijańskim, przemykał w cieniu innych, bardziej atrakcyjnych tematów czy opcji. Znamienny wyjątek stanowi tu jedynie niesłabnące zainteresowanie postacią Hioba, a raczej jego najróżniejszymi modyfikacjami. Sam biblijny pierwowzór, jak i sam tekst biblijny, rzadko jest tu dopuszczany do głosu. Podobnie postać św. Pawła, co ujawnia zamieszczone dalej omówienie, znalazła zainteresowanie dopiero w odradzającym się teatrze hagiograficznym – z całkowitym przeniesieniem uwagi z historii biblijnej na analizę osobowości.

Wydarzeniem godnym szczególnej uwagi była też inscenizacja *Mnicha* z okazji 600-lecia chrztu Litwy, osnuta wokół na wpół legendarnego króla Mindogusa – jego przyjęcia wiary i rychłej apostazji. Inscenizacja była zarówno dramatem liturgicznym, jak i baśnią dramatyczną, co zastrzegali realizatorzy, dołączając podtytuł: *Przekaz baśniowy*. Te kategorie gatunkowe w jednym są zgodne – unikają historycznej dociekliwości. Negatywną wobec historii rolę odegrała oczywiście baśniowa szata spektaklu. Rozbudowana zaś kreacja liturgiczna dotyczyła faktów dziejących się *semper et ubique*, będących wyrazem wszechobecnej ręki Bożej, jednak nie suwerennej wobec ziemskiej woli i ziemskiego, historycznego interesu. Mimo zwodniczo kojącej, odrealnionej i baśniowej aury był to spektakl liturgiczny, dotyczący metaforycznej, kreatywnej funkcji znaków liturgii – więc liturgiczny w formie i treści.

Spektakl ukazywał, jak transcendencja zaprzędana interesom ziemskim pada ofiarą konfliktu. Jedyna prawda misyjna staje się udziałem półprawd politycznych – są biskupi antagoniści Christian (krzyżacki) i Wit (polski). Mendog nie dojrzy więc prawdy jedynej, „pojawi się jak król Lear – dodają realizatorzy – z przepaską na oczach, symbolem duchowej ślepoty”. Nie wybierze prawdy żadnej, wietrzy podstęp.

Przestrzeń sceniczna doskonale objawiła, że konsekrującą ręką Boga kierują ziemskie poduszczenia – miała kształt litery *H* z dwiema równoległymi scenami i łączącym je pomostem centralnym. Akt konsekracji odbywa się jednocześnie na obu scenach – z jednej strony polski, z drugiej – krzyżacki. Zdezorientowana widownia, umieszczona po obu stronach pomostu, jest też rozdzielona na dwoje. Podzielony lud obserwuje podział niepodzielonego. Skazanie ze strony „diabolos” sprawia, że przestrzeń staje się salą luster. Co jest

prawdą, co zwidem? Cień pada na obydwie konsekracje, chociaż przyziemne racje są po stronie polskiej. Obydwie konsekracje przebiegają w nienaturalnie zwolnionym tempie liturgicznej pantomimy. Niepodzielny, szczególnie sakralizujący był tylko łaciński śpiew litanii do Wszystkich Świętych, po którym nastąpiły fragmenty gregoriańskie.

Drugą, rapsodyczną część spektaklu wypełniły poetyckie relacje postaci z owej baśni – historii – biskupów i dworu Mendoga. Stają oni do apelu na głos narratora. Z zaciemnionej sali reflektor punktowy wydobywa je z głębi bezpamięci – po skończonej kwestii nikną.

Wypada w tym miejscu poświęcić nieco uwagi zjawiskom z zakresu teatru liturgicznego. Wyższą rangę osiągnęły w nim jedynie nawiązujące do realizacji profesjonalnych misteria, oparte na tekście *Historii o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka. O jednej z nich była już mowa. W seminarium kieleckim (1977) wystawiono ten dramat w scenografii nawiązującej do dawnych przedstawień witrażowych – wnikliwie opracowano plastykę kostiumów i feretronów. Dwa lata później seminarium gdańskie realizuje tekst w konwencji dramatu procesjonalnego. Scenariusz Schillerowskiej Wielkanocy wzbogacono ciekawymi intermediami zaczerpniętymi z ludycznych dramatów staropolskich. Wreszcie w 1984 r. do „muzealnej” wierności wobec dawnych prawideł teatralnych zdążali realizatorzy lubelskiej pasji *Ordo Passionis et Ressurrectionis*, wskrzeszając po wiekach zapomniany dramat liturgiczny.

Bliższe ducha modlitwy były przygotowywane z udziałem studentów pielgrzymkowe sceny pantomiczne (*Ręce, Uczta* – wg ewangelicznej przypowieści i in.). Pielgrzymki były także okazją do ważniejszych inicjatyw. W roku 1981 w drodze do Wąwolnicy odbyło się nocne czytanie *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* oraz poezji w wykonaniu M. Reyzachera w kościele w Wojciechowie. Czuwanie poprzedziła procesja z pochodniami na terenie przykościelnym, śpiewano pieśń *Prologu do Księdza Marka J. Słowackiego*. Studenci zgromadzeni w ruchach odnowy w Kościele uczestniczyli ponadto w plenerowych, teatralizowanych Drogach krzyżowych, np. w Centrum Ruchu Światło-Życie w Krościenku.

Nie można też przemilczeć dużej liczby paraliturgicznych widowisk i wieczorów związanych z rocznicami Maryjnymi, uczelnianymi i świętem 1 listopada. Teatralizacje Drog krzyżowych w seminariach odchodziły od plenerowej formuły teatru procesjonalnego ku teatrowi stacyjnemu, np. w Gnieźnie (1983), gdzie w czasie nabożeństwa wykorzystano obszerne fragmenty literackie i filozoficzne. Mówiąc o teatrze stacyjnym, trzeba też wspomnieć o teatralizacji z życia S. Wyszyńskiego, rozegranej w pięciu obrazach-stacjach w kościele seminarium karmelitów w Krakowie (1984) oraz każdorazowo przygotowywanych scenariuszy Drogi krzyżowej na Jasnej Górze podczas majowych pielgrzymek studenckich. Bliskie formie liturgicznej były też niektóre pasje inscenizowane w ostatnich latach w seminariach.

### III. Nowe propozycje repertuarowe w młodym teatrze uczelnianym

Z omówionych dotychczas zagadnień wynika, że uwaga inscenizatorów sceny studenckiej była skupiona głównie na problematyce inscenizacji. Przyczyną tego, jak to już dobitnie podkreślałem, było zrażenie się do tradycyjnego repertuaru, rosnące niezadowolenie z niewielkiego zresztą potencjału repertuarowego tekstów aprobowanych przez młodych twórców. Dawne uprzedzenia zachowały swoją aktualność także dziś. Po omawianym w części I „żelaznym repertuarze” nader rzadko i z ostrożnością wprowadzano na scenę studencką nowe teksty. Nic dziwnego – w dalszym ciągu w doborze dramatów obowiązują sygnalizowane już zastrzeżenia. Dziś możemy wskazać zaledwie kilkanaście nowych tekstów (literatury polskiej i światowej), które posłużyły do stworzenia rzeczywiście wybitnych inscenizacji. W ich doborze trudno jest doszukać się wyraźniejszych tendencji. Oprócz wskazanych już we wstępie trzech rysujących się tendencji repertuarowych, do czego wrócimy za chwilę, kilka uwag poświęcimy pojedynczym, ważnym wydarzeniom na scenie seminaryjnej, znajdującym się poza zasięgiem tych tendencji. Mowa o wystawieniu *Księcia Niezlomnego* Calderona (Warszawa, seminarium diecezjalne, 1988), *Procesu Jezusa* D. Fabbriego (Bagno, salwatorianie, 1985), *Świętego eksperymentu* F. Hochwäldera (Pelplin, seminarium diecezjalne, 1985), *Ślepców* M. Maeterlincka (Poznań, „Puls”, 1984), *Wieży Babel* (Kraków, seminarium salezjanów, 1986 oraz Kutno, seminarium salezjanów, 1987), *Wieczernika* E. Brylla (Katowice, Scena „Apicata”, 1986), *Gniazda Głuszca* I. Rozowa (Siedlce, seminarium diecezjalne, 1984), *Śmierci na wybrzeżu Artemidy* (Paradyż, 1987), *Każdego* (Pelplin, 1987).

Pośród tych różnorodnych propozycji tylko *Wieczernik* i *Ślepcy* stanowili rzeczywiste novum. R. Michalski w przedstawieniu katowickiego teatru „Apicata” śledził z uwagą zawartą w tekście Brylla problematykę moralno-religijną. Gra w pustej przestrzeni, pośrodku widzów, sprawiła, że postacie poddano osądowi nie tylko Marii Magdaleny (A. Michalska), ale także zgromadzonym naokoło świadkom, pozornie ukrytego przed okiem ludzkim *Wieczernika*. Jednym z głównych założeń koncepcji było unikanie doraźnych i politycznych skojarzeń (widocznych w inscenizacji A. Wajdy).

Z ciekawą propozycją wystąpili także realizatorzy poznańskiego „Pulsu”. W drugiej w tym środowisku inscenizacji *Ślepców* M. Maeterlincka. Spektakl rozegrano na sześcianach – każda z postaci zajmowała jeden z nich, jeden wycinek rozbitej przestrzeni. Rezygnacja z proponowanego przez autora scenicznego realizmu podkreślała zagubienie i samotność, które w tej koncepcji scenograficznej nabierały jawnie duchowych konotacji. Symboliczny sens odczytano wprost, bez uciekania się do scenerii przyrodniczej i błędzących po bezdrożach pensjonariuszy schroniska dla niewidomych.



Nie sposób pominąć też ważnego wydarzenia, jakim był wznowiony po wielu latach *Księżę Niezłomny* Calderona-Słowackiego, z profesjonalną obsadą w roli tytułowej (K. Stosur), w reżyserii M. Prałata. Spektakl rozegrano w rozległej przestrzeni hali gimnastycznej seminarium warszawskiego na Bielanach. Dzięki temu akcję rozgrywano symultanicznie w kilku planach z oszczędną, funkcjonalną zabudową przestrzeni scenicznej. W stworzeniu wielkiej widowiskowości główną rolę odegrały ruch i dynamika spektaklu.

Realizacje innych wymienionych tu pozycji repertuarowych przebiegały w bliższym związku z wizją teatralną dramatów, aczkolwiek i w tym wypadku na uwagę zasługuje niebanalne sceniczne ich odczytanie, będące wynikiem współpracy inscenizatorów profesjonalnych ze studenckimi zespołami. Syntetyczne ujęcie teatru młodej generacji, ukierunkowane na rekonstrukcję istniejących tendencji i nurtów, zwalnia z obowiązku bliższej prezentacji tych ważnych, ale jednostkowych propozycji.

Mówiąc o głównych nurtach aktywności zespołów studenckich, nie sposób uniknąć pytania, jakie miejsce przyznano w nich tradycyjnej tematyce teatru religijnego, tzn. tematyce bożonarodzeniowej, pasyjnej i kapłańskiej. Innymi słowy, należy zapytać, który z tych tematów był tak ważny, że zdołał zmobilizować zespoły do stworzenia inscenizacji na miarę wcześniej omówionych. Oczywiście pytania tego nie musimy stawiać względem tematyki hagiograficznej, która, jak już zaznaczono, zasłużyła sobie na odrębne omówienie.

Stosunkowo najłatwiej odpowiedzieć na pytanie dotyczące tematyki bożonarodzeniowej. Ominęły ją współczesne nurty poszukiwań. Dziesiątki przygotowywanych dziś przedstawień stanowią relikty dawnej tradycji środowiska. Należą do nich mało atrakcyjne wznowienia *Betlejem polskiego* L. Rydla. Niewiele też zmieniły w tym zakresie powszechnie wykorzystywane teksty E. Brylla, czy sporadycznie inscenizowana sztuka D. Clarck-Wilson: *Nie ma miejsca w hotelu*.

Tematyka kapłańska i wewnątrzseminaryjna to specyficzna cecha młodej generacji. Alumni coraz częściej sięgają po pióro. Mniej znaczące są tu teksty o kapłaństwie i powołaniu (realizowane w programach powołaniowych), ciekawsze – scenariusze o problematyce psychologicznej i moralnej. Wymieńmy tu: S. Lasko: *Przez krzyż odmieniony* – psychodrama wzorowana na *Balu manekinów* B. Jasińskiego; D. Świdy: *Powrót* i *Ślepiec* (pierwsza to miniatura z życia kapłana); M. Rojka: *Jeszcze raz...* Warto wreszcie wspomnieć o kontrowersyjnej, środowiskowej twórczości A. Nurczyka: *Szambo*, *Grób w ogrodzie* czy *Ostatnie siedem dni na świecie*, powiązanej z interesującą koncepcją inscenizacyjną.

Słabnie natomiast zainteresowanie dawnym, oryginalnym gatunkiem twórczości wewnątrzseminaryjnej, jakim były dialogi filozoficzne w dniu św. Tomasza z Akwinu. Sporządzano je na wzór dawnych dysput akademickich i międzywyznaniowych.

Wyraźne ożywienie można zauważyć w obrębie tematyki pasyjnej. Znaczna liczba i różnorodność inscenizacji świadczą o rozległej skali zainteresowań. Do dziś wystawia się przedwojenne jeszcze *Misterium Męki Pańskiej* w Krakowie, Łądzie i Czerwińsku, przygotowywane z udziałem seminarzystów salezjańskich. Ze zdziwieniem obserwujemy nawrót do tradycyjnej pasji ludowej w seminariach: karmelitów w Poznaniu i bernardynów w Krakowie. I to w czasie, gdy zespół „Latorośl” z seminarium włocławskiego, a szczególnie seminarzyści pallotyńscy z Ołtarzewa podejmują od kilku lat poszukiwania nowych sposobów ekspresji scenicznej, przeobrażających dawne naturalistyczne widowisko wielkopostne, przez użycie nowoczesnych form wyrazu. W dalszym ciągu postać Jezusa razi niewybrednym naturalizmem, wszakże poszukuje się nowych sposobów ukazania Złego (por. *Męka Pańska*, Ołtarzew, 1987).

Znane są liczne próby adaptacji *Listów Nikodema J. Dobraczyńskiego*, a nawet odwołania do fragmentów *Mistrza i Małgorzaty* M. Bułhakowa (Gdańsk, 1987, seminarium diecezjalne – oprac. K. Niedałtowski): spektakl wzorem dawnych widowisk rozegrano na dziedzińcu i kruzgankach pocysterskiego kompleksu w Gdańsku.

Poszukiwania w zakresie tematyki pasyjnej idą w kilku kierunkach. O jednym z nich była mowa podczas omawiania form liturgicznych, gdzie zostały omówione inscenizacje oparte na tekstach staropolskich (motywy pasyjne były w nich jednak sprawą drugorzędą).

W poszukiwaniu sposobów modernizacji misterium pasyjnego uproszczone scenariusze biblijne zastępowano tekstami literackimi. Z interesującą propozycją wystąpił teatr „Apicata”, wystawiając nie drukowany tekst W. Bąka *Pilat* (Katowice, 1985). Rok wcześniej zespół seminarzystów podjął się realizacji *Drogi krzyżowej* T. Żychiewicza. Tendencja do współczesniania daleko wykroczyła poza oczekiwania autora. Zamyślenie nad losem człowieka zdominowały podteksty o wyraźnie politycznej wykładni. Współczesność nie tylko gromadzi się w celu rozpamiętywania ostatniej drogi Jezusa (robotnik, ksiądz, inwalida), ale także jest niechlubnym współuczestnikiem Jego śmierci. Straż rzymską zastąpili mundurowi z milicyjnymi pałkami, których użyto w scenie biczowania, chór zaś ucharakteryzowano na zwolenników oficjalnej ideologii. Aluzje do czasów, w których żyjemy, stosowano częściej: m. in. w pasjach seminarium włocławskiego. Dążenie do współczesniania stało się widoczne bardziej w inscenizacji *Odnowiciela* J. Jesionowskiego (Warszawa, 1985). W sztuce mowa o tajemniczym przybyszu, który zjawia się w kontestującym środowisku Zachodu. Jego odnowicielską misję przerywa śmierć – ginie z ręki zamachowca. Dzięki zabiegom inscenizatorów ten laicki w istocie tekst nabrał religijnej, wyraźnie już pasyjnej wymowy.

W poszukiwaniach repertuaru wielkopostnego dwukrotnie sięgano po scenariusz musicalu *Jesus Christ Superstar*. Trzykrotnie inscenizowano *Głosy*

J. Szczawińskiego — nie były to jednak ważne wydarzenia sceny studenckiej. Amerykański musical zrealizowano w formie mocno okrojonej — ograniczono się do recytacji.

W inscenizacjach pasywnych, mimo ciągłych poszukiwań, trudno doszukać się obecnie wyraźnych osiągnięć. Trudno dziś nawet pytać, czy ich ewolucja podąży tropem reformującego się teatru hagiograficznego, który coraz częściej szuka wsparcia w formach muzycznych. Dotychczas tendencje muzyczne były zauważalne jedynie we franciszkańskiej inscenizacji *Głosów Szczawińskiego* (1983) oraz w ostatnich inscenizacjach pasywnych seminarzystów pallotyńskich (Ołtarzew, 1986-1987) — mowa tu oczywiście tylko o wykorzystywaniu muzyki nowoczesnej.

## 1

Teatr hagiograficzny powoli się już krystalizuje, co nie przesądza faktu, że jego ranga nie dorównuje najważniejszym osiągnięciom młodej generacji. Godne uwagi jest przede wszystkim to, że pojawiły się nowe postacie, budzące zainteresowanie realizatorów, i — co może ważniejsze — nowe sposoby scenicznego wyrazu. Już starsza generacja z wyraźną ostrożnością korzystała z dawnego repertuaru hagiograficznego, ukazującego bohatera w klimacie ludowości, nierozdzielnie związanej z elementami miraklu, fascynacji i cudowności. Jedynie sporadycznie korzystano z dorobku M. Carnota.

W dzisiejszym teatrze aura miraklu otacza tylko postać św. Franciszka, i to raczej z literackich, stylizacyjnych racji, bez intencji naiwnej moralistyki. Także rygory stawiane teatralnym transpozycjom postaci zostały wyraźnie zaostrome. Zaczęto sobie bowiem uświadamiać, że los bohatera i teatru hagiograficznego wyznaczają współczesne konwencje i style odbioru.

Bohater ten wkraczał na scenę seminaryjną co najmniej dwiema drogami. Znaną od dawna drogą dramaturgii klasycznej oraz drogą najnowszej twórczości wewnątrzseminaryjnej. Dzielą je nie tylko odmienna geneza i dość znaczna różnica w poziomie artystycznym, lecz także odmienna tematyka oraz funkcja, jaką tematyka ta ma do spełnienia we wspólnocie seminaryjnej.

W inscenizowanej współcześnie klasyce (por. część I) temat hagiograficzny zredukowano do roli wehikułu, służącego wprowadzeniu parabolicznej perspektywy dzieła. Taką funkcję mieli do spełnienia: T. Becket i T. Moore — pierwszy z *Mordu w katedrze* T. S. Eliota, drugi z *Miecza obosiecznego* J. Zawieyskiego, adaptacji *Snu świętego* R. Schneidera oraz opowiadania H. Malewskiej *Sir Tomasz More odmawia*. Dołączali do nich, traktowani na tych samych prawach, fikcyjni bohaterowie dramaturgii Brandstaettera i wielki Ateńczyk, Sokrates z *Jaskini filozofów* Z. Herberta.

W obecnym omówieniu znajdują się natomiast inscenizacje, w których bohater hagiograficzny mówi tylko we własnym imieniu, inscenizacje o wyraźnym biograficznym charakterze. Scenariusze dotyczą najczęściej współczesnych duchownych, więźniów obozów lub założycieli zgromadzeń. Teatr hagiograficzny skoncentrowany był w ostatnich latach na postaciach Pallotiego, Kolbego, Frelichowskiego, Szulmińskiego, Klareta, Kozala, Balickiego, wreszcie zaś Wyszyńskiego i Popiełuszki. Albert Chmielowski zawędrował tu tylko dzięki popularności *Brata naszego Boga* K. Wojtyły. Szukano więc tematyki w najwyższym stopniu aktualnej, dostarczającej przykładów etosu kapłańskiego. Pamięci św. Maksymiliana Kolbego poświęcono realizacje w seminarium pelplińskim (1976) i we wrocławskim seminarium klaretynów (1988). O wiele ważniejszym wydarzeniem był spektakl poświęcony ks. W. Frelichowskiemu. Scenariusz ks. J. Picka dotyczył ostatniego etapu życia Frelichowskiego – organizacji obozowego „Caritasu” w Dachau. Istotną rolę odegrały tu ekspozycje poszczególnych scen, rozgrywające się współcześnie w czasie wizyty bpa A. Czaplińskiego na terenie dawnego obozu.

Dopiero druga połowa lat osiemdziesiątych przyniosła spektakle o większej dojrzałości formalnej. Przykładem tego są trzy kolejne inscenizacje ku czci bł. M. Kozala. Autorem scenariusza i reżyserem spektaklu wrocławskiego był M. Rojek. Tekst obejmuje wydarzenia od wkroczenia hitlerowców do śmierci biskupa w obozie. Dialogi miały ujawnić przede wszystkim postawę błogosławionego, proces jego decyzji, wyrazisty profil moralny – oraz analogie ewangeliczne. Przeciwwagą faktograficznej strony życia biskupa była postać Pokusy, którą należy – zgodnie z sugestią reżysera – utożsamiać z ułomną stroną duszy. Pokusę ucieleśniał aktor ubrany w czarne spodnie i modną kurtkę – strój najwyraźniej współczesny, odsyłający konflikt wewnętrzny i doskonalenie moralne do młodej widowni. Każdy słyszał Pokusę w sobie. Użyciem środków technicznych sprawiono, że głos aktora obecnego na scenie dobiegał z końca sali, zza pleców obecnych na przedstawieniu. Celem zmniejszenia dystansu między sceną a widownią pozostałe emitery dźwięku skierowano na sklepienie sali; pozorowano w ten sposób bliskość sytuacji scenicznych. Muzykę, wykonywaną na organach Hamonda, dostosowano do akcji pod względem tempa, metrum, głośności i intonacji. Dominowała tonacja molowa z motywem z poloneza Ogińskiego – *Pożegnanie ojczyzny*.

Zamysł misterium pasyjnego towarzyszył realizatorom drugiej inscenizacji o bł. M. Kozalu w seminarium szczecińskim (1988). O pasyjnym charakterze spektaklu przypominała muzyka z *Pasji* K. Pendereckiego; założeniom tym podporządkowano także znaki plastyczne. Reżyser – ks. P. Kordula – twierdził, że zrobiono wiele, aby rozprawę sądową nad Kozalem w obozie inowrocławskim upodobnić do sądu nad Chrystusem. Przywołane w obrazach scenicznych motywy biblijne znalazły sprzymierzeńca w kompozycji, w której dopełniały się martyrologia i chwała. Zebrani byli w równym stopniu świadkami

męczeństwa biskupa i uczestnikami uroczystej pamiętki beatyfikowanego. Podwójna struktura czasowa widowiska zawierała bowiem z jednej strony chronologię czterech odsłon (wrocławskie gestapo, Łódź, Inowrocław, Dachau), z drugiej – chronologię tekstów komentarzy, tak charakterystycznych przecież dla liturgicznych pasji. Tę drugą chronologię ujęto w ramę prologu i epilogu ze słowami Jana Pawła II od otwarcia procesu beatyfikacji aż do jej ogłoszenia – w finale spektaklu.

W tym samym roku zrealizowano spektakl o bł. M. Kozalu w salezjańskim seminarium w Łądzie. W przeciwieństwie do dwóch wcześniej omówionych przedstawień to było pozbawione akcji dramatycznej. Rapsodyczną formę wypełniały teksty *Biblii*, hitlerowskich kronik i relacje polskich świadków. Chór i polscy komentatorzy pojawiali się w białych tunikach; czarny kolor pozostawiono komentatorom niemieckim, wypowiadającym ogólne poglądy na temat rasy i przyszłego porządku świata. Przywołano słowa *Ewangelii św. Jana* („Będę z wami aż do skończenia świata”), czego ilustracją był Apokaliptyczny Chrystus-Król w dalszym planie sceny. *Emploi* tego samego aktora służyło wyrażeniu postaci Chrystusa, św. Szczepana, M. Kozala i J. Popiełuszki w ostatniej części spektaklu. Autor scenariusza, ks. Jankowski, idąc tropem teologii Janowej, chciał ukazać bohatera w kontekście prawd wiary i treści biblijnych.

Najpoważniejszym przejawem związków tematyki hagiograficznej i biblijnej jest zainteresowanie okazywane w młodej generacji postaci św. Pawła. Święty ten dołączył do wymienionych wyżej współczesnych sług Bożych. Można to uzasadnić zarówno obszerną biografią biblijną, co ułatwia dramatyczne opracowanie postaci, jak i niezmiernie ważną dla seminarzystów problematyką powołania i chrześcijańskiej metanoi. Warto również zauważyć, że postać świętego reprezentuje model życia przystający do idei Kościoła misyjnego, szczególnie aktualnej po Soborze.

Falę popularności św. Pawła w środowiskach alumnów otwiera inscenizacja ks. Grzywaczewskiego pt. *Nawrócenie Szawła*, przygotowana w 1982 r. w seminarium siedleckim. Opracowano dwa epizody: prześladowanie chrześcijan i nawrócenie. Budowaniu nastroju służyły muzyka i światło. Całość nie odbiegała jednak istotnie od konwencjonalnego dramatu biograficznego.

Druga połowa lat osiemdziesiątych przyniosła aż 6 premier poświęconych życiu św. Pawła. Kolejny przykład tekstu o św. Pawle pochodzi z seminarium salwatorianów. K. Bugno, odtwórca głównej roli, mówiąc o *Pawle z Tarsu*, autorstwa alumna J. Smolca, określił ten krótki dramat jako wynik fascynacji postacią apostoła w środowisku seminaryjnym. Publikacja tekstu w 1987 r. dowiodła, że fascynacja ta jest zjawiskiem o znacznie szerszym zasięgu. Świadczą o tym 4 premiery utworu w stosunkowo krótkim czasie. Tekst Smolca jest zbliżony do moralitetu. Składa się z trzech części z epilogiem: I – *Oślepienie Pawła*, II – *Rozmowa z Rzymianinem i próba jego nawracania*, III – *Paweł wyrusza z uczniami do pracy misyjnej*.

W teatrze seminaryjnym salwatorianów, kierowanym przez M. Plewackiego, próbowano wydobyć współczesne i środowiskowe odniesienia inspirowanego *Biblią* tekstu. Zgodnie z istniejącą tam tradycją spektakl zrealizowano w konwencji „teatru wnętrza”; odwołano się w tym do duchowości aktorów. Jednak w przeciwieństwie do obowiązującej w innych inscenizacjach zasady „nagiej sceny”, tym razem przyjęto stylizację na teatr antyczny.

Podobne założenia scenograficzne obowiązywały w inscenizacji salezjańskiej w Łodzi (1987). Tekst zrealizowano w formie tryptyku z wyraźnie wyodrębnionymi częściami.

Dopiero w inscenizacji franciszkanów w Łodzi (1988) relacja tematyki hagiograficznej do współczesności stała się podstawowym założeniem spektaklu. Ukazaniu duchowego pokrewieństwa postaci scenicznych i środowiska seminaryjnego służył *Hymn o miłości* (Kor I 13), podczas którego bracia przychodzą z widowni do Pawła i podejmują dialog. Spektakl kończył się wspólną modlitwą i ostatnią mową Pawła, kierowaną wprost do widzów.

Czwarta z kolei inscenizacja siedlecka z roku 1988 ujawnia szereg istotnych interwencji w tekst dramatu. Podobnie jak w Łodzi kierowano się tu zasadą uwspółcześniania, o czym przekonywała scenografia. Mniej uwagi poświęcono samej przemianie św. Pawła, więcej problematyce jedności. Wspólnotowy charakter inscenizacji podkreślały skomponowane na tę okazję ballady, wykonywane przez kleryków.

Większy udział muzyki cechował inscenizację *Szawel* katowickiej Sceny „Apicata” (1987). Wykorzystano dramat W. Bąka pod tym samym tytułem. Tekst, pisany z myślą o teatrze tradycyjnym, miał rozbudowane dialogi i obszernie kwestie postaci tytułowej. Dzięki nowoczesnej formule inscenizacyjnej przewyciężono te niedomogi. R. Michalski w przygotowaniu spektaklu czerpał z założeń poetyki teatralnej B. Brechta. Kompozycję wypełniły liczne songi, skomponowane do tekstu sztuki oraz innych fragmentów literackich (m. in. T. Mertona). Była także ilustracja choreograficzna L. Bień z odpowiednio dobraną plastyką ruchu. Odgrywało to istotną rolę w przewyciężeniu zużytej konwencji dramatu biograficznego. Stwarzało nowatorski sposób ujęcia postaci. Inscenizację cechowało zdystansowanie wobec biblijnych zdarzeń, dystans taki cechuje już samych aktorów, którzy z wyjątkiem postaci św. Pawła odgrywali w spektaklu po kilka ról: uczestniczą w kreacjach zbiorowych – wokalnie-choreograficznych, reprezentują kolejno środowisko: Apostołów, Pogań lub Żydów, zawsze zakładając znaki rozpoznawcze na swój egalitarny strój – szare tuniki (występowali na scenie boso). W spektaklu umiejętnie dobrano symbolikę kolorów, szczególnie istotną w akcji wizyjno-symbolicznej w drugim planie sceny. Spektakl R. Michalskiego, przygotowany z dużą uwagą (próby trwały blisko 2 lata) stanowił ciekawą propozycję formalną dla tematyki hagiograficznej w teatrze.

Szczególnie cenną propozycją teatru hagiograficznego był zrealizowany w seminarium pallotynów musical *Święty Paweł* (Ołtarzew, 1988). Na scenariusz złożyły się parafrazy *Listów św. Pawła i Dziejów Apostolskich*. Założenia formalne musicalu można dostrzec już w oprawie scenograficznej, zaprojektowanej na zasadzie opozycji między plastyką kostiumów a zabudową sceny. Zastosowano lekkie, metalowe konstrukcje, dobrze hierarchizujące przestrzeń, a jednocześnie dyskretne. Dzięki temu optykę spektaklu wypełniały barwne, jaskrawo-ekspresjonistyczne kostiumy, uwydatniające ruch aktorów. Obok białych i czarnych (dla faryzeuszy) były tu różne odcienie czerwieni, oranż, zieleń i błękit.

Poszczególne miejsca i wydarzenia biblijne sygnalizowano elementami scenografii. Funkcję taką pełni np. atrapa rzeźby greckiej, zaznaczająca odsłonę „Paweł w Atenach”.

Dla wyeksponowania poszczególnych sytuacji odwołano się do bogatego repertuaru form i stylów muzyki współczesnej. Oto kilka przykładów: śpiew bluesowy pojawiał się w ustach uwięzionego chrześcijanina, konflikt między kapłanami wyrażono stylem rockowym, z użyciem organów elektronicznych i gitary basowej ilustrowano zawziętość i determinację Żydów wobec chrześcijan, solowe pieśni liryczne nawoływały Pawła do zaprzestania prześladowań, a charyzmatyczne pieśni uwielbienia towarzyszyły jego nawróceniu. W innych miejscach śpiewano psalmy głównie recytatywem. Podczas uzdrowienia chromego tło stanowiła staropolska stylizacja muzyczna w opracowaniu na flet. Pojmanie Pawła ilustrowano fragmentem jazzowym, a krzyżące głosy oddawano muzyką w stylu *heavy-metal*. Odpowiednio do przyjętej formy musicalu przed każdą z odsłon pojawiał się komentarz, złożony z cytatów biblijnych.

W młodej generacji pojawiali się też sporadycznie inni święci: św. Teresa od Dzieciątka Jezus i św. Stanisław Kostka – jako kontynuacja dawniejszych zainteresowań teatru seminaryjnego. Święty Brunon z Kwerfurtu, papież Leon Wielki, męczennicy z Międzyrzecza – w inscenizacji I. Byrskiej (Poznań 1968, Łódź 1978) oraz specyficznie w diecezji białostockiej św. Kazimierz. W seminarjach salezjańskich wracały też dawne utwory związane z kultem św. Jana Bosco i św. Dominika Savio.

## 2

Obecność w teatrze seminaryjnym dramaturgii laickiej budzi zdziwienie i wymaga oczywiście uzasadnienia. Co robią Ionesco, Beckett i Dürrenmatt w teatrze wierzącym? Przyjmijmy, że intencja znaczeniowa tego terminu obejmuje zarówno teatr wiernych, jak i teatr programowo chrześcijański. Próbując odpowiedzieć na to pytanie, należy wskazać co najmniej dwie

racje. Pierwsza, natury artystycznej i repertuarowej, ma związek z nikłym potencjałem repertuarowym dramatu religijnego, z poszukiwaniem nowych, atrakcyjnych obszarów tematyki, wreszcie z potrzebą zmierzenia się z wielką dramaturgią światową. Druga racja – jak w wypadku „Pulsu” – wynika z założeń ideowych zespołu. Jego eksperymenty z dramaturgią Dürrenmatta były próbą przeniknięcia laickiej i egzystencjalnej twórczości światłem Objawienia. Wynikały z potrzeby szukania pierwiastków religijnych w sferze kultury świeckiej, co wiąże się z afirmatywną próbą włączenia jej w krwiociąg światopoglądu chrześcijańskiego. Założenia te, bliskie soborowej idei *aggiornamento*, dokonały wyłomu w dotychczasowym pojmowaniu funkcji apostołskieg teatru seminaryjnego. Ogromna większość seminariów do dziś przecież utożsamia ewangelizacyjne zadania z wystawianiem tradycyjnego repertuaru religijnego.

Wprowadzenie na scenę seminaryjną twórczości Dürrenmatta, głównie chodzi tu o *Komedie fragmentaryczną Anioł zstąpił do Babilonu*, było zadaniem karkołomnym. Wiadomo przecież, że Dürrenmattowska wizja świata kształtuje się w opozycji do chrześcijańskiej. Z tym większą więc uwagą wypada prześledzić interesujące świadome zabiegi inscenizacyjne w zespole „Puls”. Natomiast bez większych trudności udało się uzgodnić zadania teatru seminaryjnego z dramaturgią absurdu (Ionesco, Beckett) na scenach seminaryjnych w Paradyżu (diecezja gorzowska) i w Kutnie (seminarium salezjańskie).

W seminarium diecezji gorzowskiej w roku 1986 zrealizowano *Łysą śpiewaczkę* E. Ionesco. Uzasadniając wybór tego właśnie utworu, alumni powołali się na opinię przypisywaną autorowi, zamieszczoną później we wstępie do spektaklu o rozdzwieku między językiem współczesności a językiem *Ewangelii*. Przywołując zdanie: „Ludzie Go nie przyjęli” – zaczerpnięte z *Prologu Ewangelii św. Jana* mówili o odrzuceniu Słowa biblijnego. Demaskatorską funkcję samego tekstu wzbogacono „groteskową” (bo męską w damskich kostiumach) obsadą spektaklu. Inszenizacja miała swoisty cel środowiskowy – chodziło o przewyciężenie tradycyjnego pojmowania zadań teatru seminaryjnego i religijnego zarazem.

Kutnowską inscenizację dramatu S. Becketta *Czekając na Godota* przygotowano w 1987 r. Informacje udzielone przez odtwórcę roli Chłopca (J. Zdolski) zawierają wiele luk. Niemożliwa jest chociażby do odtworzenia całościowa koncepcja reżysera, a przede wszystkim jego stosunek do aury intelektualnej, wytworzonej przez lata wokół tego tekstu. Według wszelkiego prawdopodobieństwa utwór zrealizowano w konwencji dramaturgii postaw. Plansza z napisem: „Nie rozpaczaj, jeden z łotrów został zbawiony; nie pობлаżaj sobie, jeden z łotrów został potępiony”, pochodzącym z sekwencji św. Augustyna (do Łk 23 39-43) – to jakby myśl przewodnia spektaklu kutnowskiego. Dokonana tam interpretacja dramatu była wynikiem selektywnego spojrzenia wierzącego odbiorcy na tło zdarzeń. Realizatorzy zwrócili uwagę na łatwo czytelne wza-



jemne powiązania postaci. Pogłębiono – mocą interpretacji aktorskiej – pozytywne cechy Vladimira, jego wrażliwość i wątpliwości. Z drugiej zaś strony próbowano ukazać zło wynikające z wypaczeń natury w osobach Pozza i Estragona. Szereg wątpliwości pozostawiają obszerne skreślenia fragmentów, w których pojawia się Lucky. Ich skutkiem okrucieństwo Pozza wydaje się mniej wyraźne.

W inscenizacji prawdopodobnie zagubiono trudno czytelną, symboliczną wymowę *personae dramatis*. Jej wyakcentowanie pozwoliłoby odczytać filozoficzny zamysł autora, medytację nad kondycją ludzką i powiązanie człowieka z kosmosem. W opracowaniu koncepcji scenograficznej spektaklu oddano głos Beckettowi. Drzewo, które najczęściej staje się przedmiotem scenograficznej manipulacji, reprezentowała zwyczajna gałąź. Elementy scenografii opatrzone napisami na tabliczkach wniesionych przez aktorów na scenę. Zabiegiem związanym przypuszczalnie z moralistycznym charakterem spektaklu był komentarz przed rozpoczęciem przedstawienia. Z nielicznych danych trudno wnioskować o rzeczywistym stosunku realizatorów do tekstu dramatu. Prawdopodobnie zawrócono Becketta z linii wyznaczonej tzw. dramaturgią absurdu, wybrano zaś rozwiązanie najmniej ambitne – nawet mało ambitne w kontekście nie dysponującej przecież rozległymi możliwościami sceny seminaryjnej. Skutkiem tego powstała interpretacja splotająca. Ze względu jednak na podjęty kierunek repertuarowych poszukiwań godna odnotowania.

O wiele więcej trudu zadali sobie realizatorzy „Pulsu”, także z tej racji, że Dürrenmattowska wizja świata cechuje się wyraźnie zarysowaną orientacją laicką. Sztuka *Aniol zstąpił do Babilonu* należy do późniejszego okresu twórczości. Pierwszy publikowany tekst autora *Es steht geschrieben* miał, zdaniem krytyków, jeszcze cechy dramatu religijnego. Późniejsze utwory z jednej strony czynią *personae dramatis* rzecznikami często bardzo zawiąanych problemów moralnych, z drugiej strony konstruują wizję świata, w której nie ma miejsca dla obiektywnego porządku wartości. Cechy te nosi właśnie *Komedia fragmentaryczna Aniol zstąpił do Babilonu*. Umowność i typologiczne zabarwienie postaci to dopiero drobna część wielkiego przedsięwzięcia autora *Kraksy* na drodze do ukazywania wypaczonej, zdepersonalizowanej i ostatecznie anonimowej koncepcji świata. Poetyka tego dramatu zawiera elementy satyry, groteski, wreszcie zaś paradoksu, do których specyficznie w tym dramacie dołączają fantastyka i przejaskrawienia. Wszelkowiedza paradoksu prowadzi do obalenia prawdopodobieństwa i realistycznej koncepcji postaci. Odwieczne personifikacje tyranii – Nabuchodonozor i Nemrod – zostały ironicznie przejaskrawione; żebrak Akki jest zarazem każdym i nikim. Satyra i groteska pełnią w utworze funkcje wyłącznie niemal strukturalne – nie chodzi tu bowiem ani o satyrę społeczną, ani o – wynikającą z groteski – gorzką refleksję nad światem.

Przede wszystkim jednak niszczące siły paradoksu sięgają płaszczyzny odpowiedzialnej za genologiczną przynależność tekstu. Dramat ten, jak i inne późniejsze sztuki, jest egzemplifikacją tezy samego autora o niemożności stworzenia tragedii w czasach dzisiejszych. Pozostaje więc tylko komedia czy też tragifarsa (z elementami baśniowymi). Wszystko w tym dramacie jest niejasne i mgliste, szczególnie zaś wymiar Transcendencji, tak istotny zarówno w tragedii, jak i w dramacie religijnym.

Próba chrześcijańskiego odczytania tekstu Dürrenmatta polegała przede wszystkim na usunięciu z niego wszystkiego, co grozi dwuznacznością: karykaturalnej kpiny, przejaskrawień i sprzeczności, czyli składników paradoksu. Skreślenia spowodowały więc istotne zmiany w konstrukcji postaci scenicznych. Dürrenmattowski Anioł jest naiwny i śmieszny. Jako egocentryczny fizyk pochłonięty badaniami kosmosu nie rozumie problemów nurtujących człowieka. Inscenizacja poznańska usuwa wszelkie dane kompromitujące wysłannika nieba, zachowano zaś to, co charakteryzuje go jako pozytywne ogniwo Transcendencji. Na tym realizatorzy nie poprzestali. Pojawieniu się Anioła towarzyszyły grzmoty i blaski – czyli kratofania, wobec której obecni zasłaniali oczy, pozostawali w bezruchu lub padali na twarz.

Drugim nie mniej ważnym zabiegiem przywracającym religijną wymowę sztuce było powierzenie Aniołowi wszystkich kwestii Kurrubi-łaski, Dürrenmattowską dziewczynę zastąpiono bowiem kwiatem róży. Anioł wyposażony w słowa Kurrubi zyskał szczególną powagę, głównie z tego powodu, że autor traktował łaskę bez ironii. Głównie ostatnia, rozstrzygająca scena jest dziełem moralisty. Mimo oderwania na mocy paradoksu od Transcendencji łaska ma cenione przez Dürrenmatta cechy – jest nieustępliwa wobec przewrotnych żądań teologa, arcymistrza, ludu i oczywiście króla. Ostatecznie skazana na śmierć, staje się źródłem oskarżenia całego babilońskiego porządku. Jej osamotnienie świadczyło, że niebo, z którego pochodzi, nie potrafi czy też nie chce zrozumieć logiki ziemi, toteż Kurrubi opuszcza Babilon, aby po ucieczce z Akkim absurdalnie poszukiwać Nabuchodonozora-żebraka, który przecież nie istnieje.

W inscenizacji „Pulsu” cały konflikt łaski z otoczeniem przejmuje na siebie Anioł. To on mówi w imieniu łaski, on wypowiada oskarżycielskie słowa pod adresem dworu babilońskiego. Nie może więc być sprawą wątpliwą, że akcja rozgrywa się pod auspicjami nieba (a przecież Anioł u Dürrenmatta do końca nie bardzo wiedział, co się wokół niego dzieje).

Pośrednik Boży w spektaklu poznańskim jest nie tyle posłańcem, ile nosicielem łaski, chociażby przez to, że pojawia się na scenie z symboliczną różą w ręku. Usunięto oczywiście te fragmenty tekstu, gdzie cielesność dziewczyny przysłałaby Boską proveniencję łaski i nie dawała się uzgodnić z symbolem kwiatu.

Alumni poznańscy skoncentrowali uwagę także na innych postaciach odpowiedzialnych za religijną warstwę spektaklu. Niewątpliwie najważniejszą z nich jest Akki – ekscentryczny żebrak o nieograniczonych możliwościach. Dürrenmatt wiąże z nim wszelkie cechy, stanowiące przeciwwagę zdegenerowanej rzeczywistości Babilonu. Można dopatrzeć się w nim symptomów zarówno prometeizmu, jak i Nietzscheańskiego „Übermenscha” – ujawniają to enuncjacje w monologach sceny końcowej. Tylko Akki i Kurrubi zmierzają ku ocaleniu. Sympatia Dürrenmatta zwraca się jednak bardziej ku Akkiemu. Nieskazitelna łaska, potraktowana z powagą, jest postacią tyleż heroiczną, co absurdalną. Będąc podwójną ofiarą i nieba, i Babilonu, nie spełnia dydaktycznych założeń stawianych tej komedii. W innych warunkach byłaby niewątpliwie postacią tragiczną (wskazywano na tzw. minitragiczność w dziełach Dürrenmatta).

Realizatorzy poznańscy pozbawili żebraka nadludzkich możliwości. Jeśli przerasta on żebraczą profesję, to raczej – co sam potwierdza – jako tajemny nauczyciel ludu. Dążono do ściślejszego powiązania go z łaską. W tym celu poza istotnymi skreśleniami w kwestiach Anioła dokonano dalszej modyfikacji koncepcji łaski. Nie jest to już Kurrubi, która woła za Aniołem, aby zabrał ją z powrotem; nie wypowiada także ostatniej kwestii, w której niezmiennie twierdziła, że szuka Nabuchodonozora-żebraka, co nadawało jej cechy fatalności.

Skutkiem dokonanych zmian władca państwa babilońskiego nie jest już tyranem w świecie bez Boga, ale totalitarnym władcą, świadomie odrzucającym słowa Anioła. Postawa króla dobrze korespondowała z kostiumami żołnierzy, nawiązującymi do umundurowania milicyjnych oddziałów szturmowych.

W stosunku do Dürrenmattowskiego stanowiska interpretacja poznańska była niewątpliwie zabiegiem deformującym, proponującym autorowi powrót do światopoglądu z czasów jego pierwszego drukowanego dramatu. Polemika dotyczyła tu sprawy najważniejszej – wizji świata. Sięgnięcie po trudną i jakże kontrowersyjną twórczość szwajcarskiego pisarza miałyby się z celem, gdyby właściwe jej założenia artystyczne i wizja moralna miały zostać w inscenizacji zagubione. Omówiona interpretacja uchylila jedynie te treści, które nie dadzą się pogodzić z wizją Transcendencji. Zachowano demaskatorski, sankcjonujący głos autora i klimat jego dzieła.

Innym ciekawym zabiegiem dyskusji z wizją Dürrenmatta, bardziej dyskretnym, teatralnie łatwiejszym, było wystawienie w formie dyptyku *Nocnej rozmowy z człowiekiem, którym się gardzi* z adaptacją Schneiderowskiego opowiadania *Sen świętego*. Porównano postawę pisarza z postawą T. More'a – dwa typy zachowań w sytuacji największego zagrożenia, wreszcie też porównano w kontrastowym świetle moralność laicką z moralnością chrześcijańską.

## 3

Dramaturgia K. Wojtyły nie osiągnęła popularności, jaką w teatrze uczelnianym cieszą się od lat sztuki R. Brandstaettera czy *Mord w katedrze* T. S. Eliota. Pokażna zdawałoby się liczba, bo aż 15 inscenizacji dramatów Wojtyły, nie licząc teatralizacji jego poezji, nie może podważyć opinii, że teatr seminaryjny nie jest dla nich gruntem najodpowiedniejszym. Najpopularniejszy na zawodowej scenie tekst autora – *Przed sklepem jubilera* – znalazł się z oczywistych względów poza zasięgiem zainteresowania. Podobny los spotkał *Promieniowanie Ojcostwa*, bo i w tym utworze część II nie mogła być odtworzona przez aktorów-seminarzystów. Z tej chyba racji w jedynej inscenizacji seminaryjnej dramatu (Gniezno, 1981), rezygnującej z chóru i pantomimy, ograniczono się do recytacji fragmentów.

Z wyraźnym oddźwiękiem spotkały się natomiast w środowisku seminaryjnym trzy pozostałe utwory sceniczne. *Hioba* wystawiano czterokrotnie (paulini, Kraków 1982; Włocławek 1983; Gdańsk 1983; redemptoryści, Tuchów 1984), *Jeremiasza* trzykrotnie (Łomża 1981; Gdańsk 1982; paulini, Kraków 1983). Trudno jednak porównywać mało znaczące wystawienia juveniliów z interesującymi inscenizacjami dramatu o bracie Albercie.

Mówiąc we wstępie o problematyce utworu, autor użył znamienego określenia – studium. Zatrzymamy uwagę nad tą sprawą, gdyż implikacje przyjętego określenia są dostrzegalne zarówno w ujęciu tematu, jak i w strukturze dzieła. Refleksja nad problematyką człowieczeństwa pojawiła się już w tekście pobocznym (obszerne wprowadzenia do poszczególnych części). Na uwagę zasługuje także próba ujęcia etosu miłosierdzia w sposób obiektywny i całościowy. Obserwujemy Adama w chwili wyboru zakonnej profesji i u kresu życia, aby ten wybór potwierdził. Widzimy go z zewnątrz i od wewnątrz – ze strony sztuki, rewolucji, biedoty i miłości własnej; także w niedoskonałych naśladowcach – Antonim i Hubercie. W filozoficzne akcenty obfituje część I. Towarzyskie rozmowy w atelier układają się w logiczny wywód, skonstruowany z użyciem kategorii: „wymienność” i „niewymienność”. Zdaniem W. Studenckiego kategorie te pochodzą z myśli H. Bergsona<sup>9</sup>. Rozważono różne stopnie wymienności i opisano przytoczone w dyskusji postawy – od człowieka niewymiennego (Maks) po wymienność najwyższej ofiary (Adam). W koncepcji dramatu jako studium należy też upatrywać zasadę strukturalną, łącząc trzy różne w swej poetyce części – bliską intelektualnym klimatem dramatom Norwida część I, obfitującą w „dramaturgię wnętrza” część II i moralitet części III. Te same racje sprawiły, że autor dla celów duchowej diagnozy postaci uchylił prawa czasu historycznego<sup>10</sup>. Omówione tu zagad-

<sup>9</sup> W. Studencki, *O dramatach Karola Wojtyły*, „Prace Naukowe WSP w Częstochowie”, Ser. hum., cz. 1, Częstochowa 1981.

<sup>10</sup> B. Taborski, *Dramaturgia wnętrza Karola Wojtyły*, Wyd. KUL, Lublin 1990.

nienia intelektualnej koncepcji dramatu nie wywołały wielu głosów w dyskusji. Wypowiedzieli się w tej sprawie K. Starczak-Oborska, J. Bober i T. Krzemień<sup>11</sup>.

Większe ożywienie wzbudzał zazwyczaj problem sceniczności dramatu. Po wprowadzeniu utworu na scenę rzadko zdawano sobie sprawę, że należy zadać pytanie, jak sprawić, aby intelektualne walory tekstu nie zostały zagubione. Wręcz przeciwnie, w recepcji scenicznej i krytycznej prawa dramaturga w tym względzie zostały przemilczane. Bez wewnętrznego przekonania upomniał się o nie jedynie T. Nyczek<sup>12</sup>. „Dyskurs filozoficzno-teologiczny – stwierdza krytyk – winien być jakoś specjalnie, pieczołowicie opracowany przez reżysera i aktorów”. Realizatorzy seminaryjni byli zupełnie innego zdania. Z brutalnością potraktowali część I, obfitującą w konteksty filozoficzne.

A. Skaros, reżyser spektaklu seminaryjnego w Kielcach (1985), dążyła, – jak sama przyznaje – do usunięcia wszelkiej filozoficzności, pozostawiając z części I drobne fragmenty. W kolejnych trzech premierach przygotowanych przez M. Plewackiego w seminariach: wrocławskim i bagieńskim (salwatoriannie) części I w ogóle zabrakło. Jedynie w spektaklu poznańskiego „Pulsu”, mimo obszernych skreśleń, ocalały w zarysach główne wątki myślowe i publiczność miała możliwość spojrzeć na postać Adama oczyma środowiska artystycznego Krakowa.

Seminarzyści okazali się więc bardziej krytyczni niż niegdyś M. Fik, która po premierze Skuszanki głośno domagała się skreśleń ze względu na drażniącą stylistykę, dłużyzny i zawilności<sup>13</sup>. Racje, które nimi kierowały, były jednak inne. Nie bacząc na analityczny i wielowarstwowy kształt dramatu, dostrzegli głównie jedno – misteryjny temat przemiany. Przemówił on pełnią uwewnętrznienia w inscenizacjach Kielc, Bagna i Wrocławia.

Jedynie inscenizatorzy „Pulsu” (Poznań, 1982) odstąpili od uwewnętrznienia, usunięto fragmenty rozmów z części I i uproszczono dialogi. Z dramaturgicznym zacięciem ukazano żywych ludzi z ich problemami, konfliktami, a nie jedynie salonową dysputę losów i przeznaczeń, czego domagał się K. Wojtyła. U źródeł tej decyzji leży postulat realizmu. W tym też kierunku poprowadził reżyser dalsze części spektaklu. Już w scenie pierwszej *W podziemiach gniewu*, tak wyraźnie obwarowanej nakazem uwewnętrznienia, nikt i nic nie podpowiadało widzom, że mają przed sobą świat duszy. Adam wkracza do najzupełniej realistycznej ogrzewalni i po dłuższej chwili najzupełniej realistycznie z niej wypada, wyrzucony siłą kopniaka, którego nie oszczędził mu Wiktor. Nie pozwolono więc widzom zasępić się na widok nędzarzy i wpadać w zadumę. Chociażby dlatego, że zamiast mrocznego

<sup>11</sup> J. Bober, *Wielki moralitet*, „Gazeta Południowa” 1980, nr 279; K. Starczak-Oborska, *Od Wawelu idąc*, „Fakty” 1980, nr 27; T. Krzemień, *Rzecz o stawaniu się człowieczeństwa*, „Kultura” 1981, nr 1.

<sup>12</sup> T. Nyczek, *Malarz kwestarzem*, „Dialog” 1981, nr 4, s. 126.

<sup>13</sup> M. Fik, *Próba przeniknięcia człowieka*, „Twórczość” 1981, nr 3.

wnętrza ogrzewalni oczom ich ukazało się pomieszczenie, przypominające, mimo aluzyjnej oszczędności, lumpenproletariacką melinę. Zebracy też nie przywoływali swym wyglądem rozpaczliwego położenia krakowskiej biedoty. Czapki z napisem „Lola”, nalepki, sznurek z bielizną – to już rekwizyty rodem z teatrów studenckich. Nie można bowiem na zjawisko „Pulsu” patrzeć wyłącznie z punktu widzenia zabiegów inscenizacyjnych i nie do końca słuszne jest pytanie o konsekwencję czy spójność koncepcji. Wprawdzie o omawianym spektaklu, jak w większości wypadków, wiemy na podstawie domysłów, popartych kilkoma zdjęciami i wywiadem z reż. P. Kompfem, jednak dość wyraźnie dostrzeżone tu cechy korespondują z późniejszą praktyką zespołu. Cechują go interpretacyjna odwaga, pomysłowość, swobodna faktura przedstawień, w których rzetelność planu centralnego graniczy z improwizacją na obrzeżach akcji scenicznej. Obrzeża te zarezerwowano dla najmłodszych, niedoświadczonych uczestników scenicznych działań. Obwarowani tymi zastrzeżeniami łatwiej zgodzimy się na pewne niekonsekwencje – na to, że aktorzy nieogłędnym okiem spoglądali nie tylko na tekst autora, ale i na zogniskowany wokół postaci Adama plan centralny potraktowany przecież w przedstawieniu z najwyższą powagą.

Można przypuszczać, że obraz ogrzewalni w tym spektaklu miał przywołać na myśl duchowe kalectwo współczesności. Nie potwierdza tego lakoniczny wywiad z P. Kompfem. Gdy jednak skierujemy uwagę na inny punkt poznańskiego spektaklu, sugestia owa nabiera pewnej wyrazistości. Otóż z realistycznej orientacji nie zrezygnowano nawet w scenie rozmowy z Alter-ego. Chciano pokazać nie tyle przebieg wewnętrznych zmaganiań, ile podkreślić związek między niskimi podszeptami duszy a obiegowymi opiniami przeciętnego człowieka, dlatego też przeciwnikiem Adama nie był kusiciel-fantasmagoria, ale zwykły szary człowiek, który podniósł się z miejsca na widowni. Odegrał w rozmowie z protagonistą niefortunną rolę przedstawiciela publiczności, gdyż to, co mówił – jak zauważył P. Kompf – jest zbieżne z powszechnymi zbiorowymi opiniami i przyzwyczajeniami. Rzucono więc podejrzenie w głąb widowni i każdy miał możliwość przymierzyć się do prowadzonego dialogu.

Drugi dialog z Alter-ego wykroczył już poza płaszczyznę społecznych odniesień. W zupełnie innym miejscu sali, przy zgaszonym świetle (użyto jedynie reflektora punktowego), dojrzymy twarz Złego. Dopiero tutaj uwewnętrznienie stało się faktem. W trakcie tej sceny milcząca twarz księdza, ukryta w mroku, przypominała o czuwającej Transcendencji.

Nie wszystko udało się pomieścić na głównej scenie. Zlokalizowano tam tylko ogrzewalnię. Celem zachowania płynności akcji wprowadzono jeszcze dwa pomosty. Koncepcja przestrzeni scenicznej odwołała od jakichkolwiek symbolizacji, podkreślała jedynie społeczny wymiar przedstawienia, ponieważ doskonale nadawała się do gry wśród publiczności. Jeden z pomostów był

ulicą, na drugim umieszczono część atelier z obrazem *Ecce homo*. Nie próbowano ludzi widza efektami scenograficznymi. W schronisku stworzonym przez brata Alberta zobaczymy ten sam obraz *Ecce homo* i krzyż – podstawowe wyposażenie sali.

W przeciwieństwie do przychodzącego z widowni Alter-ego, który unaoczniał obecnym, czym jest fałszywe oblicze człowieczeństwa, rewolucjonista wychodzi zza kulis – i nie ma chyba nic wspólnego z publicznością, ten chwyt realizatorów poznańskich nie wymaga komentarza. Uwagę skoncentrowano na osobie Brata Alberta, a przeciwieństwo między rewolucją i miłosierdziem sprowadzono na dalszy plan.

Niedoświadczona ręka reżysera, pozbawiona jeszcze wówczas pomocy profesjonalisty, zepchnęła w pewnym stopniu autorski zamysł dramatycznego studium do poziomu dramatu biograficznego. Nie opracowano tu także oryginalnej koncepcji, tak przemyślanej, jaką zaprezentowali profesjonalści z Kielc i Wrocławia – prowadzący interpretację w kierunku misterium.

Chociaż bowiem autor nazwał swój utwór *studium*, nie ulega wątpliwości, że ma on wiele wspólnego z chrześcijańskim *misterium*. Tak widzi przecież tę sztukę B. Taborski, tak widzieli ją twórcy inscenizacji zawodowych. Ta właśnie zbieżność poglądu była powodem pochwalnej recenzji, z jaką Taborski powitał krakowskie przedstawienie *Skuszanek*; zresztą autorka prapremierowej inscenizacji wspomina Taborskiego jako jednego z inicjatorów jej pomysłu<sup>14</sup>. Oczywiście inna jest optyka misteryjna w ostatnim dramacie K. Wojtyły, inna w sztuce o bracie Albercie. W *Promieniowaniu Ojcostwa* misteryjność mówi głosem tajemnic Bożych i chrześcijańskiej głębi, w omawianym zaś tekście podąża cierniową drogą naśladowcy Chrystusa.

Uprzedzając omówienie inscenizacji kieleckiej, do której powoli zmierzamy, kilka słów należy jeszcze poświęcić „dramaturgii wnętrza”, gdyż zarówno kielecka, jak i pozostałe inscenizacje studenckie (łącznie z pominiętą tu drugą realizacją „Pulsu” z 1989 r.) uwzględniły w tym przynajmniej zakresie intencje autora. W rozumieniu B. Taborskiego uwewnętrznienie w dramacie o bracie Albercie stanowi wczesny etap kształtowania Teatru Wnętrza K. Wojtyły<sup>15</sup>. Teatr Wnętrza formę dojrzałą osiąga dopiero w ostatnich utworach: *Przed sklepem jubilera* i *Promieniowanie Ojcostwa*. „Przeniknięcie człowieka” służy w nich odsłonięciu wymiaru ostatecznego, *residuum* bytu osobowego – źródła miłości oblubieńczej, ojcostwa, macierzyństwa, dziecięctwa. Stąd: brak akcji i czasu linearnego, kompozycja wypowiedzi monologowych, dalej zaś psychologizm i uogólniająca funkcja chóru – wszystko to w procesie inscenizacji antycypuje metodę rapsodyczną. „Przenikanie człowieka” w *Bracie naszego*

<sup>14</sup> Por. rozmowę I. Bobbé z K. Skuszaneką: *Dramat moralnego wyboru*, „Kierunki” 1980, nr 44, s. 10.

<sup>15</sup> Por. B. Taborski, *Dramaturgia...*

*Boga* idzie torem wyobrażeń, przypomnień, uczuć, utajonych powiązań z innymi ludźmi, wypełniającymi „przestrzeń psychologiczną” Adama. Sceniczna metoda uwewnętrznienia tkwi tu w kompetencji inscenizatora, który ma szansę wyboru między psychologicznym, wizyjnym lub religijno-intelektualnym ukazaniem wnętrza bohatera. Tego typu decyzja ma związek z generalną koncepcją spektaklu. W tym względzie, w obrębie inscenizacji seminaryjnych, wyróżniamy dwie główne tendencje: przyjęcie formuły „teatru inscenizacji” oraz uscenicznienie didaskaliów.

Spektakl kielecki z roku 1985 w reż. A. Skaros i Z. Nowickiego, scen. L. Jankowskiej, miał wszelkie cechy „teatru inscenizacji”. Można też bez wahań określić go mianem „misterium”. Był on zarazem jedynym rozwiązaniem, pokrewnym w swych założeniach inscenizacjom zawodowym w Krakowie i Płocku, co uprawnia do dokonania pewnych porównań.

Oczom wchodzącej na salę publiczności ukazał się długi pomost – symbol drogi, jaką Adam przemierzy w poszukiwaniu własnego i cudzego człowieczeństwa. A. Skaros, podobnie jak A. M. Marczewski w inscenizacji płockiej, nie chciała mówić o wszystkim (por. uwagi wcześniejsze). Skoncentrowała się na temacie – jak sama przyznaje – dorastania Adama do poznania miłości miłosiernej. Marczewskiego intrygowała przede wszystkim ofiara, jaką poniesie Adam – rezygnacja z życia na rzecz poniżonych. Świadectwem wewnętrznej golgoty w spektaklu płockim miała być, scenograficznie uobecniona, wielka symbolika krzyża (świece i płótna). Na nim w ostatniej, nie poświęconej w tekście, scenie spektaklu złożono ciało Adama. Sens tego obrazu dopełniają osoby statystujące protagoniście – każda z nich bierze swój krzyż i niesie na zaimprovizowaną górę. Anna Skaros, przyjmując te same niemal założenia, pokazywała jednak drugą, jasną stronę miłosiernego oddania: nie cierpienie ofiary – krzyż, ale jej owoc – chleb. Chleb, przynoszony głodnym mieszkańcom ogrzewalni, nabiera bowiem religijnej wymowy, gdy wspólny stół w części III, dzięki zabiegom plastycznym, staje się ołtarzem eucharystycznej uczty. Było to, podobnie jak u Marczewskiego, odwołanie do wielkiej symboliki chrześcijańskiej, do prawd uniwersalnych.

Z tej właśnie uniwersalnej perspektywy należy wnikać w przebieg zdarzeń scenicznych. Twórcy spektaklu kieleckiego dołożyli wszelkich starań, aby określenie „dobry jak chleb”, które przyłgnęło do rzeczywistego brata Alberta, w pełni dostosować do wymowy postaci scenicznej. Wymagało to dość znacznych zmian w kształcie słownym dramatu. Skaros odwróciła uwagę widza od tematyki artystycznej. Tylko obraz *Ecce homo* był zwrócony awerssem w stronę widowni – resztę ustawiono odwrotnie i pozostały do końca nieczytelne i nieistotne. W przeciwieństwie do spektaklu płockiego nie miały nic wspólnego z apoteozą postaci Alberta. Z części I pozostawiono to, co można krótko określić jako ekspozycję części dalszych. Pewne znaczenie



przypisać tu można jedynie burzliwym dialogom Adama z Maksem, dotyczącym zagadnień społecznych. Zachowany w tekście monolog Lucjana ukazuje jedynie wstrząs Adama na widok nędzy i poniżonych. Brakło wyznaczających konstrukcję tej części rozmów Maksa ze Stanisławem, istotnych uwag pani Heleny i znaczącego wyznania Adama, jakie uczynił wobec obecnych pod koniec rozmów w atelier. Bardzo niewiele więc wiemy o wyborze Adama między profesją artysty a profesją zakonną.

Na zasadzie kontrastu nie sposób nie wspomnieć o koncepcji inscenizacyjnej K. Skuszanki. Autorka spektaklu krakowskiego właśnie rozstanie Adama z malarstwem potraktowała jako klucz dla swojej interpretacji. W wywiadzie przedpremierowym stwierdza: „Sztukę Karola Wojtyły rozumiem jako dramat moralnego wyboru, dramat związany z wyborem drogi życiowej, widzę dramat myśli ludzkiej, przede wszystkim zaś dramat artysty. Jest to sztuka o Adamie Chmielowskim – bardziej o Adamie Chmielowskim niż o Bracie Albercie”<sup>16</sup>. Interpretacyjne skreślenia dotyczyły problemów społecznych i szeroko w dramacie potraktowanej kwestii miłosierdzia. Brakło nawet tej części z drugiej rozmowy w ogrzewalni, gdzie Adam uświadamia sobie istotny przedmiot własnego powołania – godność poniżonych.

Wniosek nasuwa się oczywisty, że i te inscenizacje – krakowska i kielecka – mimo zbieżności poszły w przeciwnych kierunkach. Skaros najwyraźniej, w przeciwieństwie do Skuszanki, klucza interpretacyjnego szukała nie w przeszłości dawnego artysty, ale w przyszłości – w realnym kształcie społecznej *caritas*, jaka zapanowała w rządzonej „prawem pięści” ogrzewalni. Skłoniło to też kieleckich realizatorów do zindywidualizowania mieszkańców przytułku – 3 złodziei i żebraka, aby w III części pokazać ich nowe oblicza w albertyńskiej wspólnotce. Miłosierdzie w tym spektaklu miało kształt społeczny, w innym oczywiście sensie niż w inscenizacji poznańskiej. Przeciwstawiono samotność artysty – wspólnotę zgromadzonych wokół symbolicznego stołu, który jest szczęśliwym kresem drogi Adama. W nowo utworzonej klasztorze zawieszono monumentalny obraz *Ecce homo*. Kontrastował z małym obrazem części II, symbolizując wypełnienie duszy Adama Bożym obliczem i łaską. U Marczewskiego ten sam wielki obraz podpowiadał treści odmienne – pasyjną drogę bohatera. Zbiorowość uczy z części III inscenizacji kieleckiej trzeba więc przeciwstawić zbiorowości krzyży – wspólnotę co najwyżej cierpienia, czy wolności – jak tę sprawę widzi K. Głogowski<sup>17</sup>.

Zawężenie perspektywy do idei miłosierdzia, ukazanego w społecznym, widzialnym wymiarze, pozostawiło swoje wyraźne ślady także w opracowaniu części II. Z dużą odwagą kreślono rozmowę Adama z *Ecce-homo*. Jest to

<sup>16</sup> Por. rozmowę I. Bobbé z K. Skuszanką, *op. cit.*

<sup>17</sup> K. Głogowski, „Brat naszego Boga” w *Teatrze Polskim*, „Tygodnik Kulturalny” 1982, nr 29, s. 9.

bardziej rozmowa toczona z własnym powołaniem niż klęska artysty, który malując nie mógł wykupić się prawdzie. Perspektywa uwewnętrznienia została pomniejszona w stosunku do sygnalizowanych inscenizacji zawodowych. Społeczny kształt miłosierdzia, jaki inscenizatorzy chcieli pokazać publiczności, nie był przecież do tego gruntem najodpowiedniejszym. Zwyczajność, albertyńska *praxis*, kazała reżyserom unikać mistycyzujących treści, rozdwojenia postaci, błędzenia między ego i Alter-ego, prowadzenia Adama przez czyściec wątpliwości, w których może pojawić się i pojawia się w końcu Zły. Wszystko to najwyraźniej budziło nieufność A. Skaros. Scenariusz nosi ślady znacznych skreśleń. Dialogi z Alter-ego odbywane na pomoście mają postać zwyczajnych rozmów, w których Adam nie wątpi, że rozmawia z gorszą stroną własnej duszy. Drugi dialog, w którym „Zły” z tekstu dramatu ma już cechy samoistnej oddzielonej świadomości, sprowadzono tu do kilku zdań, z których wynika, że egoizm i chłodny rozsądek niewiele już mają do powiedzenia. Osłabiono więc mistyczny niemal konflikt, w którym istotnym argumentem była przecież powinność artysty. W tym spektaklu Adam jakoś łatwiej dostrzega miłosierdzie, jak choćby w scenie spowiedzi, gdzie świadkiem wynurzeń przyszłego brata Alberta jest obraz *Ecce homo*. Z głębokim zrozumieniem chwyt ten zastosowała L. Jankowska, bo któż, jak nie poniżony na Lithostratos Chrystus ma prawo odpowiedzieć Adamowi – „daj się kształtować miłości”.

Wszystkie te sceny rozegrano na pomoście wybiegającym z atelier, na drugim końcu zamkniętym tylko piętrowym łóżkiem. Przyjęte proporcje wskazywały, że ogrzewalnia w swym dawnym kształcie była w życiu Adama tylko epizodem. Niebawem poprowadzi on żebraków w przestrzeń swego życia na teren dawnego atelier.

Między I i III częścią zamknie się koło życia protagonisty. Mimo osłabienia mistycznych napięć uwewnętrznienie odegrało w spektaklu istotną rolę. Światło reflektorów podpowiadało widzom, że rozmowy nędzarzy penetrują świadomość stojącego na pomoście Adama. Podkreślało dramaturgię rozmów z Alter-ego, spowiedzi, modlitwy... Jednak i tutaj w części II sc. 8 przeważył wymiar społeczny. Adam jest faktycznie kwestarzem, gdy z pomostu zwraca się po jałmużnę, wprost do poszczególnych widzów. Wśród nich znaleźli się, oczywiście, dawni znajomi z atelier, ale i krytycznie usposobiony rewolucjonista, który wkracza na pomost, początkując scenę późniejszą – scenę walki o „rząd dusz”. Nie należy jednak w tym upatrywać, jak wcześniej w inscenizacji poznańskiej, złamania teatralnej nietykalności widza. Nieznajomy to agitator, jeden z wielu wyłaniających się z ulicznego tłumu. Zachowany scenariusz ujawnia, że nie interesowało twórców spektaklu, co ma on do zarzucenia Adamowi, nie interesował ich też intelektualny dylemat między buntem a miłosierdziem. Rozmowa była krótka. Pozwolono nieznajomemu mówić do nędzarzy ogrzewalni, może nie tylko do nich... po to tylko, aby Adam mógł na

końcu stwierdzić, że są dobra nieosiągalne poprzez gniew i że siłą twórczego gniewu, na co uwagę zwracał już T. Nyczek<sup>18</sup>, jest miłosierdzie.

W części trzeciej pokazano wynik poświęcenia – utworzenie społecznie wymiernej *caritas* i jej transcendentny wymiar w liturgii stołu Pańskiego, aby wydarzenia doczesne ująć w ramach chrześcijańskiego kosmosu. Część ta w kształcie słownym nie odbiegała od tekstu Wojtyły.

M. Plewacki – reżyser trzech kolejnych inscenizacji w seminariach w Bagnie i Wrocławiu – wybrał drugą z sygnalizowanych tendencji: usceniczenie didaskaliów. Przedsięwzięcie to pozornie trywialne, sprzeczne z naturą teatru, w istocie okazało się jeszcze jedną oryginalną propozycją scenicznego odczytania utworu. Na pytanie, skąd wziął się pomysł usceniczenia didaskaliów, trudno dziś odpowiedzieć jednoznacznie. Koncepcja reżysera dojrzewała bowiem do ostatecznego kształtu (Wrocław 1987) na przestrzeni siedmiu lat i dała w międzyczasie dwie jeszcze premiery. Wszystko zaczęło się przed prapremierą dramatu w krakowskim Teatrze im. J. Słowackiego, kiedy to grupa kleryków z seminarium salwatorianów w Bagnie wystawiła II część dramatu (1980). Ubogie warunki, przynajmniej w początkach działalności zespołu, podsunęły reżyserowi myśl utworzenia teatru, gdzie cały przekaz sceniczny byłby uzależniony od znaków aktora. W realizacji takiego dramatu jak *Brat naszego Boga* wymagało to wprowadzenia komentatora. Funkcję tę pełnił sam Plewacki. W odpowiedniej chwili wstawał z krzesła na widowni i ilustrował akcję słowami autora, przybierając zazwyczaj postać ulicznego latarnika, jak wiadomo, nieobecną w dramacie. W tym pierwszym spektaklu usceniczeniem didaskaliów kierował, jak łatwo zauważyć, przymus. Bardzo podobnie przebiegał spektakl podczas drugiej premiery (1982). I tutaj nie odstępiono od zasad teatru ubogiego. Okazały się one silniejszym zobowiązaniem niż ryzyko wprowadzenia na scenę didaskaliów. K. Bugno podkreślał, że w przygotowaniu roli Adama szukał pomocy w lekturze wielkiej mistyki, miał też świeżo w pamięci katechezy Jana Pawła II o wyzwoleniu.

Spektakl, zrealizowany w tym samym roku co inscenizacja poznańska, był stanowczym zaprzeczeniem przyjętego tam realizmu. Mistycyzującą interpretację podpowiadały przyjęte w Bagnie założenia „teatru ubogiego”. Cóż bowiem, jeśli nie umowność czy ekspresja stanów wewnętrznych, mogło nadawać się bardziej do wydobycia mistycznych aspektów dramatu. Dla uwewnętrznienia nie szukano przecież pomocy w bogactwie środków „teatru inscenizacji”. Tutaj po duchowej rzeczywistości wnętrza oprowadza aktor. Jego pantomima i ogrywanie mało funkcjonalnych fragmentów sali myśliwskiej bagieńskiego pałacu wydobywały strzępy rzeczywistości wyobrażonej. Schody wiodące na galerię były ulicą, przyklęknięcie na stopniu przywoływało konfesjonał, stoły

<sup>18</sup> Por. T. Nyczek, *Malarz...*

ułożone piętrowo symbolizowały łóżka (choć tych przecież w sypialniach seminaryjnych nie brakuje!).

Grano jednak nie tylko wbrew uposażeniu sali, ale także wbrew osobom dramatu: poddano je istotnej dekonkretyzacji, zmuszono szczególnie Adama, by przemawiał głosem sobie podobnych. Sięgnięto ku archetypowi przemiany – ku wspólnej istocie Chmielowskiego, Wojtyły i samych seminarzystów. Szukano w protagoniście (chyba raczej w zamyśle niż w realizacji) oblicza młodego autora sztuki. Istotnie, budując pozahistoryczny przecież obraz postaci, musiał Wojtyła czerpać także z własnych doświadczeń – wskazywali na to w swych wypowiedziach K. Dybciak, B. Taborski, Z. Sieradzka i J. J. Szczepański. Ostatecznym celem tych zabiegów było, co jest już regułą w teatrach kierowanych przez Plewackiego, zaszyfrowanie w perypetiach postaci własnych duchowych doświadczeń seminarzystów, skoncentrowanych wokół problematyki wyboru i wierności powołaniu. A oto kilka uwag szczegółowych: uwewnętrznienie Adama w rozmowie z Chrystusem dokonuje się bez obrazu *Ecce homo* – ma charakter wizji wewnętrznej. Wspólnotowy klimat zgromadzenia albertynów uwidocznił w części III (którą jako osobną premierę potraktowano i wystawiono w 1982 r.) przeciwstawiono wyraźnie zhierarchizowanej na trzech poziomach ogrzewalni. Rządziło tu prawo głosu – poziom najniższy nic nie mówił i prawie się nie poruszał. Schody wiodące na galerię w pewnym momencie stały się podium rewolucjonisty, który przegrywając konfrontację z tłumem żebraków, schodził coraz niżej. Ważniejsza jeszcze była symbolika przestrzeni w płaszczyźnie poziomej. Tylko w jednym miejscu na tzw. ekstrascence Adam dostępuje najgłębszych uwewnętrznień. Wydzielono też specjalne drzwi, którymi wychodziły osoby bezpowrotnie opuszczające duszę Adama.

W spektaklu bagieńskim autor nie przemawiał z tekstu didaskaliów, czyniła to, jak powiedzieliśmy, postać latarnika. Wojtyła pojawia się dopiero w spektaklu wrocławskim (1987). Widzimy go tam w roli autora zamysłonego nad losami swego bohatera. Sugestie dla zespolenia tekstu głównego i pobocznego w jedną całość mógł podsunąć sam autor w ekspozycji do sceny 7, gdzie z tekstu didaskaliów zwrócił się wprost do postaci scenicznej – „Nie dziw się ani ty Marysiu [...] nie dziwcie się ani wy wszyscy, którzy teraz rzadko odwiedzacie Adama zatruwani jego pozornym dziwactwem”. Autora związało tu nierozdzielnie z całą akcją wewnętrzną. Odtwarzający go alumn w sutannie partnerował postaciom, czuwał nad rozwojem zdarzeń. Przynosi i podaje krzesło rewolucjonście, który z niego przemawia do mieszkańców ogrzewalni. Wcielał się w jakąś postać, w jakiś głos – np. na chwilę staje się spowiednikiem Adama, itp. Wiele z tej swoistej gry z postaciami pozostanie dla nas tajemnicą. Zapis video, który stanowi podstawę obecnego omówienia, w wyniku selektywnego prowadzenia kamery zagubił niejedną z tych istotnych sytuacji. Autor był tu więc nie tylko dysponentem didaskaliów, lecz jawi się

jako *spiritus movens* całego spektaklu. Koncepcja ta nawiązuje do pomysłów teatralnych L. Pirandella. Plan sceniczny zogniskowany wokół postaci protagonisty (Adama) to przecież wynik twórczej wyobraźni autora, który zstępując z wyższego piętra rzeczywistości teatralnej, brata się z wykreowanymi przez siebie postaciami. Staje się on przez to niejako drugim z protagonistów spektaklu. Reżyser chciał szczególnie podkreślić tożsamość obu postaci. Stolik Adama (atelier) i stolik autora (pokój pisarza) umieszczono symetrycznie po obu stronach sceny. W ten sposób tekst główny i poboczny sprowadzono do jednej płaszczyzny i bardziej jeszcze podkreślono przyjętą w spektaklu zasadę ich unifikacji. Każdy z protagonistów miał na stoliku lampę, którą zapalał udzielając sobie głosu. Wszystko to, rzecz jasna, znacznie lepiej przemawiało za „dramaturgią wnętrza”, ukazując nie tylko przestrzeń duszy Adama, a może przede wszystkim cały mechanizm uwewnętrznienia. Protagonista II (autor) przeżywa głęboko to, co robi, i nie tai swych doznań. Wczuwa się – jak pamiętamy z didaskaliów – w postać Adama, broni go przed błędnymi opiniami, dochodzi prawdy, waha się, pytając sam siebie: „Nie wiem, na ile jest prawdą, że Adam [Chmielowski] popalił niektóre swoje płótna...”. Wszystko w tym spektaklu było mową z wnętrza. Ogrzewalnia zaczynała istnieć dopiero pod wpływem światła, trafnie symbolizującego strumień świadomości. Poszczególne fragmenty symultanicznego planu ożywały, postacie mówiły, aby z nastaniem ciemności pograć się znów w bezruchu – były to rzeczywiście tylko głosy. Istotne było także ustawienie koi po obu stronach publiczności, skutkiem czego znalazła się ona wewnątrz ogrzewalni, wystawiona na wzajemne przekrzykiwania się żeb-raków. Chodziło zapewne o wzbudzenie głębszego rezonansu, dostrzeżenie, że postać niosącego miłosierdzie protagonisty góruje również nad współczesnością. Zamierzeniem reżysera było rozmieszczenie koi wzdłuż całej widowni. Wszystko po to, aby postać Adama odnieść do publiczności.

Wypadł on w swym scenicznym wcieleniu zwycięsko, może nawet nad miarę. „Zły” dostrzega w twarzy Adama swoją klęskę, szybko opuszcza scenę, rewolucjonista zaś traci pewność siebie – jego skulony i bezradny profil pozostaje w pamięci widzów jako ostatni obraz spektaklu (zrealizowano tylko część II).

Swoisty sens przybrała tu misteryjność sztuki, rozgrywająca się na kilku poziomach ontycznych. Dotyczyła nie tylko tego, o kim się mówi, ale i tego, kto mówi i w osobie Autora znajdująca uprawomocnienia. Niezależnie od tego szukano artystycznego wyrazu dla przeżyć seminarzystów, związanych z aktem życiowego wyboru.

\*

Panoramyczne ujęcie wymagało prezentacji zjawisk znaczących, wszechstronnego omówienia nurtów i rysujących się tendencji. W publikacji szczególną uwagę poświęciliśmy scenicznym rezultatom prac zespołów. Oka-

zjonalnie pojawiły się w niej tylko uwagi o innych aspektach życia teatralnego uczelni.

Żywiołowy i zróżnicowany obraz młodej generacji skutecznie utrudniał próby klasyfikacji w sposób systematyczny i rozłączny. Obserwując zależności ilościowe w zakresie zjawisk teatralnie znaczących, wyróżniliśmy dwa nurty: inscenizacje religijnego dramatu poetyckiego (część I), prace autorskie związane z poszukiwaniami formalnymi (część II) i nowe propozycje w zakresie tematyki (cz. III).

Z nurtem pierwszym wiąże się zespół racji ideowo-artystycznych: pierwszoplanowość tematyki religijnej, uniwersalność, syntetyczność ujęcia, odniesienia do *Biblii*. Wśród racji społeczno-politycznych znalazło się przysługujące wszystkim dramatom poetyckim, inscenizowanym w tym nurcie, miano dramatów martyrologicznych, które poddawano różnorakim udosłownieniom i uwspółcześnieniom. Trzeci zespół racji wiąże się z problematyką inscenizacji tych dramatów w środowisku seminaryjnym: głównie męska obsada, możliwość korzystania z liturgicznej bądź rapsodycznej ekspresji, niewyczerpana potencjalność sceniczna, która przejawia się głównie w praktyce inscenizacyjnej znanej pod nazwą „teatru reżyserskiego”. Świeccy profesjonalni kierownicy artystyczni zespołów chętnie sięgali po ten typ dramatu, wyzyskując swoje zawodowe przygotowanie do stworzenia ciekawych inscenizacji. Omawiany nurt jest w głównej mierze ich udziałem.

Odchodząc na chwilę od problematyki artystycznej, warto zauważyć, że udział profesjonalistów w tym głównie nurcie nie jest przypadkowy. Socjologia twórczości ujawnia bowiem w młodej generacji bardziej wyraźną formację tzw. teatru profesjonalistów – czyli świeckich ludzi teatru, którzy preferują wyłącznie teatr dramatyczny. Nie czują się oni predestynowani do stwarzania religijności spektaklu od podstaw. Toteż mimo daleko niekiedy posuniętej reinterpretacji tekstów podejmują zawarte w nich religijne przesłanie. Ich domeną są realizacje omówione w części I i niektóre wystawienia dramatów religijnych scharakteryzowane w części III.

Część II *W kręgu inspiracji formalnych* obejmuje prace przygotowywane bez udziału profesjonalistów świeckich. Są one domeną dwóch innych formacji socjologicznych: „teatru teologów” i „teatru alumnów”. Dotyczy to tych środowisk i inicjatyw teatralnych, które nie ulegają presji sceny zawodowej, jej metod, założeń i typowych dla niej aspiracji artystycznych. Chodzi tu o teatry, które swą specyfikę artystyczną czerpią z rodzimych środowisk uczelnianych.

„Teatr teologów” stanowi formację utworzoną przez duchownych, najczęściej wykładowców seminaryjnych mających dostateczne przygotowanie teatralne. Koncentrują się oni na formie teatralnej i oryginalnej koncepcji religijnej spektaklu, będącej wynikiem ich własnych przemyśleń, swoiście pojętej syntezy religii i teatru, ze szczególnym uwzględnieniem pragmatycznych funkcji semi-

naryjnej sceny. Ich prace teatralne przybierają najczęściej postać „teatru autorskiego” (np. ks. Z. Adamek nawiązuje do formy rapsodycznej, ks. A. Kondracki jest autorem szeregu realizacji plastycznych, ks. E. Hanas z teatru „Katharsis” tworzy z powodzeniem chrześcijańską odmianę „teatru wspólnoty”, nawiązując do tzw. drugiej reformy teatru). Teatr autorski jest oczywiście główną postacią scen akademickich w ATK i w KUL-u w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Bliskie tej formuły są niektóre sceny prowadzone przez samych seminarzystów – czyli tzw. teatr alumnów, co było także przedmiotem omówienia w części II. Niektóre „teatry alumnów” eksperymentują w zakresie form: liturgicznej, rapsodycznej i klasycznej (w konwencji tragedii antycznej rozegrano *Śmierć na wybrzeżu Artemidy* R. Brandstaettera).

Problematyka teatru autorskiego na tym się jednak nie wyczerpuje. Głównie na drugorzędnych scenach młodej generacji (początkujące lub efemeryczne zespoły „teatru alumnów”) powstaje wiele tekstów z zakresu tematyki kapłańskiej i narodowej, realizowanych w sposób konwencjonalny przez samych piszących. „Teatr autorski” rozwija się też na gruncie tematyki hagiograficznej, gdzie własne teksty seminarzystów realizuje się w nowoczesnej oprawie muzycznej (szczególnie w latach 1986-1989). Warto przypomnieć, że cenną propozycją jest tu interesujące ujęcie tematyki biograficznej, dotyczącej świętych współczesności, oraz wzrost zainteresowania postacią św. Pawła. Najwyraźniej w „teatrze alumnów” unika się religijności „cudzej”, uprzedniej, obecnej w literaturze dramatycznej. Oczywiście istnieją nadal sceny kontynuujące amatorskie tradycje dawnej generacji teatru uczelnianego. Na nich głównie realizuje się odtwórczo tradycyjny dramat religijny, m. in. *Wicher z pustyni* Zawieyskiego i wielokrotnie wystawiany *Teatr świętego Franciszka* Brandstaettera.

Warto przypomnieć, że na scenie seminaryjnej niewiele uwagi przywiązuje się do tematyki bożonarodzeniowej, mieści się ona w ramach imprez okolicznościowych, podobnie jak tzw. andrzejki i mikołajki. Nie budzi także zainteresowania tematyka biblijna. Jedynie motyw Hioba doczekał się co najmniej kilkunastu scenicznych opracowań. Zdumienie budzi też próba odczytania w duchu religijnym dramaturgii laickiej (Ionesco, Becketta, Dürrenmatta, Mrożka czy Jesionowskiego).

Stan teatru uczelnianego pod koniec ósmej dekady daje możliwość wyrażenia pewnych prognoz. Zauważamy ożywienie repertuarowe, głównie związane z tłumaczeniami literatury światowej. Wzrasta poziom artystyczny w zespołach, które z opóźnieniem przyjmują zreformowaną koncepcję teatru seminaryjnego – wiąże się to z ciągłym napływem sił profesjonalnych. Skutkiem tego rozszerza się też formacja „teatru profesjonalistów” kosztem formacji „teatru alumnów”. Chociaż przykład teatru „Puls” ukazuje, że i ta ostatnia ma szansę dojrzałego rozwoju bez poddania się autorytetom profes-

jonalnym (zespół ma pomoc profesjonalisty jedynie w funkcji konsultanta). W każdym razie coraz częściej teatr seminaryjny staje się miejscem, gdzie przenikają się wpływy sceny zawodowej z teatralną tradycją religijną w środowiskach uczelnianych.